目　次

概　　述

本世纪初，众所周知，物理学曾经历过一次异常的变化，例如，阿尔弗雷德·诺思·怀特黑德①就反复地谈到过这个重大的、几乎是突如其来的变化对他的思想观点所造成的巨大影响。1880年前后，物理学的定律，正如人们所知道的，似乎还代表着一些永恒的、不受时间限制的真理。剩下的任务，怀特黑德说，似乎只要用少量新发现的现象去进一步证明牛顿学说的基本原理就足够了。后来，“十八世纪九十年代中期，出现过一点儿动摇，一阵轻微的冷颤。从这时开始，一切就不是那么有把握了，但谁也无法预料未来将会是一种什么情景。到了1900年，牛顿的物理学被推翻了，不管用了②！然而，即使旧定律似乎已经失效，它们自身范围内的实用价值和效力却是无论如何也不会完全消失的。事实上，现代物理学的一个主要目标似乎是集中在致力于把旧的和新的原理都统一到一个高度综合的定律或准则之中。

---

① 怀特黑德(1861—1947)，英国数学家及哲学家。——译注

② 卢西恩·普赖斯:《与阿尔弗雷德·诺思·怀特黑德的谈话》(1954年版)。——原注(下同)

在物理学中，由于重要的发现总是直接关系到我们的物质生活方面，整个变化过程也就显得特别引人注目。这种变化过程在其他许多领域，例如心理学、社会学以及政治领域中，甚至在艺术，特别是在音乐中，也同样可以见到。

音乐家以至每一个音乐听众都非常清楚，就创作实践而言，自从所谓古典派与浪漫派时期以来（泛指从巴赫到勃拉姆斯和瓦格纳这段时期），作为所有音乐的基础而有意无意形成的一整套原则，在十九世纪八十年代或九十年代已开始瓦解。结果是，二十世纪的音乐，即所谓现代音乐，不仅其全部风格观念不同于以前各个世纪，在某些方面甚至从根本上与以前的音乐相对立。通过作曲家的自我表现，这种根本的改变几乎在所有领域里，例如旋律与节奏的形态、主题的构成、结构的布局，甚至配器等方面，都可以感觉到。而最明显、最深刻的变化却是发生在和声领域里；也许和声在这里是一个不那么准确的术语（下面还将谈及此问题），更确切地说，最明显、最深刻的变化是发生在“调性”这个涵义更广的术语上。

调性，在它几个世纪的绝对统治中已得到普遍的认可，并且在音乐家的头脑里已经成为音乐结构的理所当然的、“永恒的”概念而树立了如此牢固的地位，以致当它因使用过久（最后被滥用）而不免被放弃时，这方面的初期微小迹象便已使音乐世界深受震撼。由于这一事实，术语学里便出现了一个甚为不当的用语——一个影响相当广泛的

误称，即对所有不符合常规的、似乎是神圣不可侵犯的调性概念的音乐，都一律冠以"无调性"这个术语。但采用这个术语——至少在当时——实在是一种十足的夸大。今天，我们当然不会把例如施特劳斯、雷格或马勒的音乐称之为无调性(当初却常常是被这样称呼的)。也不会用这个词儿去称呼与他们同时代的法国人德彪西或萨蒂的音乐。虽然今天我们会更加仔细地去区别具有特定的、具体意义的无调性和作为笼统的、含糊的概念的无调性，但这个术语已被广泛接受，即使在今天，这个问题仍然处于混乱之中。

但比起仅仅是不准确的术语来，还有更加严重的后果。

调性的放弃，起初只不过是轻微的背离而已，年复一年，越来越明显而彻底，直到在所谓十二音音乐里，甚至制定出一种可以学到手的技术，而通过这种技术，假如有人愿意的话，便可以在音乐中保持着纯粹的无调性①。那些倾向于彻底无调性的信徒们，通过建立一种学说，一种发展准则，好像在告诉人们："我们时代的和声概念已从一种被束缚、被限制的状态(即调性)逐步走向一种自由的、不受限制的状态(即无调性)，而所有的中间状态，只代表一种向着召唤我们前进的目标靠拢的、缺乏自信力的企图；

---

① 通过其发明者的大量谈论与说明，已无可辩驳地证实了这是十二音技法最核心的概念与目标(尽管他避免用无调性这个术语)——虽然该技法的后来拥护者们，已有效地试图通过让调性特征作为"许可"而塞进无调性体制中以求得妥协(后面还将谈及此问题)。

这个目标只能是纯粹的和真正的无调性"。他们很快便宣告他们的原则是唯一正确的。

奇怪的是，那些本来没有受到无调性引诱的作曲家——他们仍然属于多数——竟无法逃脱这种无调性学说的影响。虽然，从美学的角度来看，他们肯定是会拒绝关于高雅的音乐可以具有极度无调性气质的观念的，但也许是盛行的术语使他们引起误解，使他们认为只有调性与无调性才是音乐构成中唯一存在的对比。他们以为，除此之外再没有更多的选择余地了；调性位于道路的一端，无调性位于道路的另一端，而所有其它情况都不同程度地位于两个极端之间。总而言之，道路只有一条。这就是那个理论的核心。

一个多么引人向往的体制——然而，音乐的实际并不是这样简单的。就无调性而论，对传统观念的放弃和从传统观念中解放出来只是发展中消极的一面。除了这种解放之外，某些更有生命力、更根本的东西正在形成中：一种第三概念，既不同于调性，也不同于无调性，同样也不同于那些例如扩展了的调性、调式、多调性等中间状态。其实，回顾一下近半个世纪以来我们所知道的音乐发展状况，从调性开始被放松直到最后被放弃，其演化是沿着两个相反的方向进行的。一个趋向是从调性向着无调性发展，如以上所指出的；另一个趋向同样是放弃古典调性，但却走向另一个目标，不同于无调性，甚至与无调性相对立。这种趋向所表现出来的状况，迄今尚未找到合适的专门名

称。假如要大致指出它的概念（下面我们将作更具体的叙述），我们只能说：这是发展属于更高循环中的新的调性（一种迄今仍性质不明的调性）模式的一种努力。虽然在应用这些术语时，在音乐家的头脑里它们是与某些特定现象相联系的，因此，我们最初也确实是冒着被误解的风险的。再说，如果我们提出用“泛调性”(pantonality)①来作为这个新概念的语言学代号的话，也有一些拿不定主意，因为泛调性已在某些论文中被作为一个术语偶而出现过了，即使用得含糊而随便，并未赋予任何具体含义。实际上，它有时已与它的彻底的对立面“无调性”相混淆了。

不过，考虑到以下将要介绍的，作为最近几个世纪里和声结构表现方式中具有相继状态的三大范畴，这里提到的有特定含义的泛调性，似乎是唯一合适的名称。首先是“调性”，在其中，音乐与泛音列的自然现象紧密相关联。以此为出发点，经过扩展的调性和有关的中间阶段，这个演化朝着两个相反的目标移动：一条道路通向“无调性”，它割断这些联系，结果产生了一种完全无关联的状态；另一条道路的目标是“泛调性”，它位于更高的水平上并用作品构成的新模式去发展调性的固有观念，随之而来的，是一整套复杂的新技术手段的出现，实际上，甚至更新了和声本身的观念。

① pan(泛)在古希腊字中是all(所有的)或whole(全部的)的意思，但也包含有universality(广泛性)的意思；用pan来形容调性，则有点儿超出all(所有的)的意思。

描述这些发展阶段，尤其是造成我们时代的音乐迅速朝着不同目标分化的那两个相反的方向，并提出调性与无调性如何可能最终通过泛调性作为转机而引向一种综合体，这就是本书的主旨所在。

第一篇　调　　性

正如前面所指出过的，本书的目的是对我们已选用“泛调性”这个术语去命名的结构概念作一次理论上的初步探究，这就不得不先从那些众所周知的音乐领域——调性与无调性——中去追溯这个新概念所隐藏着的起源。这里，要求读者耐心对待我们的演绎，即使其中有些篇幅只不过是重复着我们早已知道的事实，也许甚至还带有一点儿教科书的味道。但我们相信他很快便会理解到，某些看来似乎是很普通的现象，如果考虑到它们在新的音乐风格中已改变了的用法的话，是可以得出不同的解释的。

一　和声调性

调性(tonality)这个术语，是十九世纪中叶前后由比利时作曲家与音乐学家约瑟夫·菲蒂斯采用到音乐中来的。它意指几个世纪以来已被普遍应用的一种音乐状态，其中，一个音乐群体(musical group)通常被(作曲家和听众)看成是一个与中心调性基础即主音相关联的、或由这个中心调性基础衍生出来的单位。这种调性基础被理解为一个音，或者从更全面的意义来说，被理解为一个音为基础的完整的三和弦，大三和弦或小三和弦。实际上，tonality这个

简单一点的词之所以被采用，也许仅仅是因为它比tonica-lity（主音）在发音上更加顺口而已；同样的原因，atonatity（无调性）被用来代替拗口的atonicality（无主音）①。

回顾一下这种词语的由来并不是无关重要的。因为，由于人们总是喜欢采用更简单一点的表达方式，一个术语的含义，到后来如果不是被歪曲的话也常常是被解释得含糊不清。随着这种词义的不确定性，"调性"常常被认为是源于与一个音、而不是一个主音的关系；这样一来，后一个术语"无调性"当然就变成几乎是毫无意义的了。在另外的定义里，调性与无调性又被说成是表示一个属于某潜在音阶的音乐群体的谐调或不谐调——这种潜在音阶，主音简单地表现为开始音、结束音、或音阶的重要音，并未涉及到几乎是神妙的向心引力；而一个真正的主音正是凭藉这样一种引力把音乐的陈述组成整体，从而获得群体的特性和"曲式"的。所有这些已超出纯粹术语学的问题了。由于理论在我们对于艺术的理解中所扮演的广泛的角色，音乐术语可以指导、澄清，而有时却又搅乱我们对音乐现象的想法，甚至可能在一定程度上影响着创作的倾向。

那么，就让我们回到调性上来吧。作为一种音乐状态，其中主音的基础发挥着一定的曲式构成的力量，这种力量从纵向与横向两个方面体现出来。

从纵向来看，一个音，由于与它较接近的泛音结合成

① 作者在本书论述调性的某些地方，也有用tonical（主音的）代替tonal（调性的）的情况。但为了叙述统一，均译为"调性的"。——译注

为一个和弦或一种和声而成为主音。古典音乐[1]几乎全部应用这种泛音和声，即三和弦、七和弦、九和弦以及它们的转位。通过多种手段如延留音、先现音、经过音以及各种变化音等的应用，这种状况又被大大地扩展与丰富了。但所有这些辅助性的和声结构——通过它们，音响组合中可用的材料已被扩展到远远超出标准和声以外——虽在理论上被接受了，但在历史上它们只不过作为一种偏离基本的、"真正的"和声的"例外"而进入实际应用——虽然这些例外比起所谓常规的和声来，往往用得更加普遍。起初，这些例外，这些"和声以外的和声"曾经被当作不协和音(即当成泛音列以外的结合)并按照一定的法则去预备和解决。但经过一段时期之后，由于不断应用的结果，也就完全被耳朵所接受了，至于预备和解决，再也不被看成是必不可少的，它们不知不觉地成为完全合法的和声统一体。其中的细节这里就不必赘述了，因为对于每一个经过训练的音乐家来说，这已是老生常谈的问题，而且任何一本和声教本都对这个问题有所论及。

被我们称之为调性的主音现象，其横向运动同样是源于一个音与它的某些泛音的关系。如果一个音(例如G)横向进行到另一个音(C)，由于前者为后者的第二泛音，这种进行听起来很有说服力，好像是必然的结果，给人一种解

① 在这里和以下的叙述中，"古典音乐"一词均泛指古典时期特有的音乐加上浪漫派以至浪漫派以后的音乐。

决感或结束感①。如果这两个音在纵向上加上各自的泛音，也就是说，如果这种进行不只是从音到音，而是从和弦到和弦，例如G三和弦进行到C三和弦（V——I），这种决定性的解决的效果还会大大被加强。G和弦中的B音作为“导音”解决到邻近的C。随着基音G（属）到C（主）的强大推动力，这种进行体现出一种解决的特性，一种由不稳定走向稳定的特性。如果用的是七和弦甚至九和弦，而不是简单的三和弦，则属和弦的不稳定的特性还会显得更加突出。

在这一点上，以下问题也许是需要思考的：为什么五音与三音听起来是协和的，而七音却使人感到不协和，虽然在泛音列中它是紧跟着三音出现的。

关于这个问题，笔者已有过不少论述，其中既有从声学的角度出发，也有从音乐的角度出发的（当然不尽相同）。从音乐的角度来看，笔者认为，人们的耳朵总是倾向于把任何两个或更多个同时鸣响的音的结合当成是不协和和音的，如果在紧接着的近邻有更加协和的结合体的话，则进入这个近邻，不协和和音可以像延留音那样得到解决。这样，由于在五度和三度的紧接近邻中无法找到比它们更加协和的和音了，五度与三度无法解决，因而也就常常感到是协和的②。但（小）七度就位于协和的六度（三度的转位）旁边，因此人们的耳朵总是把它当成一个“被唱错了的

① 第一泛音，即八度，几乎与基音完全相同，不会有这种效果。

② 确切地说：（纯）五度是从不解决的，而三度却常常解决到四度，如果这个四度从其前后关系来看被认为是五度的转位的话，就如在导

六度音”，一个有待于解决的延留音。

回头看看Ⅴ——Ⅰ的进行。为什么它有如此令人信服的效果？为什么它能产生调性并进而产生音乐中的“曲式”？因为，按上述的道理，Ⅰ——Ⅴ——Ⅰ并不仅仅是代表单个的和弦进行，而是被作为一个单位，作为一个音乐小片断来看待的。但一个音乐片断毕竟不是一首“作品”，因为这种结合不是通过想象力认真构思的结果，而是由一个音与它的泛音之间的内在的声学现象所形成的。为了说明Ⅰ——Ⅴ——Ⅰ，不能不看到这种自然现象。

只有当Ⅰ不是统一进行到Ⅴ，而是进行到另一些“旋律-和声”统一体（我们把它称为X），而且，“属-主”关系这种令人信服的效果用来把整个一系列进行引回到主和声时，才加进了人为的因素、创造性的因素。Ⅰ——X——Ⅴ——Ⅰ（X可以是一个和弦，也可以是一连串和弦）已经是由人所构成的真正作品的组合了。其实，Ⅰ——X——Ⅴ——Ⅰ这种组合虽是一种高度概括的方式，却代表着整个古典时期中任何作品的和声进程① 。这个X，常常体现为和弦的进行，一连串和弦的进行，一连串组成的要素，仿

音到主音的进行中那样。反之，真正的四度是不协和音程，总是解决到三度，就如Ⅰ$^{6}_{4}$进入属和弦那样。读者也许会问，有时五度似乎也解决到六度，这不是与上面所说的相矛盾吗？五度常常可以进行到六度，但绝不是解决到六度，正如三度可以进行到二度，但谁也不会认为这种进行就是解决一样。因此，这个问题实际上并不存在。

① 在这种普遍的组合中，有一种独特的情况是应引起特别注意的：当X代表着Ⅳ的时候，构成了Ⅰ——Ⅳ——Ⅴ——Ⅰ的公式；而由于

佛是组合中的实际“音乐”，如再通过附加的公式Ⅴ——Ⅰ，便可转变成一个单元，一个段落，甚至一首完整的作品。

这里，特别重要的一点是应该认识到：整个组合中只有Ⅴ——Ⅰ或Ⅰ——Ⅴ才是唯一“自然的”、合乎泛音现象的、也即照此办理便可产生调性效果的一步；而其它的进行，即组合中X所代表的一连串的和弦进行，都属于作曲家的自由创造，它们本身并不表现调性（尽管在传统中，许多这类进行已逐渐变成公式，甚至陈词滥调）。这样，Ⅴ——Ⅰ就不仅仅是一种原始模式，实际上它是具有绝对调性特质的唯一的一种进行。假如C进行到D（C—D—G—C），那么，C—D虽然只是简单而普通的一步，却体现了一种自由的旋律进行。为什么选择D而不选择别的任何音，这里谈不上有什么令人信服的声学上的理由。在某种意义上，C—D已经是“无调性的”一步了，仅仅是由于随后出现的G—C才使它成为范围更广的调性单位的一部分。同样的道理，正如上面所指出的，任何插入X处的和弦或和弦群体，只要接以Ⅴ——Ⅰ，都可以成为调性整体的一部分。

Ⅰ——Ⅳ本身就是（移位的）Ⅴ——Ⅰ，因而在Ⅰ——Ⅳ鸣响的那一瞬间，耳朵很容易把它当成是一种结尾，即属和弦解决到主和弦（把Ⅰ当作属和弦，把Ⅳ当作主和弦）。但Ⅰ——Ⅳ之后紧接着出现Ⅴ——Ⅰ，于是Ⅰ又作为真正的主和弦被重新建立起来，这便产生一种更加强有力的效果，而重建的调性（真正的tonicality）的那股不可阻挡的力量便形成一种几乎是令人振奋的现象。因此，当这种效果被最广泛地应用时才是唯一自然的。在所有古典作品里，Ⅳ几乎总是以各种方式出现在组合中X的位置上。

所有这些并不意味着任何作为X被插入的和声都具有与Ⅱ(D)同样关系密切的效果；特别是如果所配的是一个Ⅱ级小三和弦的话，自然比起采用升F的Ⅱ级大三和弦来更能平顺自然地进入C的调性。A(Ⅵ)同样是一个关系密切的和弦，因为它与Ⅰ仅有一音之差。于是，所有以自然音阶的音为根音并由这些音组成的和声便代表着一系列与Ⅰ更为密切、更有亲缘关系的和声。因而，这些来自自然音阶的和声便常常被认为是能构成调性的实际界限①。然而，很难从古典作品中找到一首曲子，哪怕是性质较为简单的曲子，是限制在这些基本和声之内的。因为，正如以上所提示的，古典音乐中和声的变化与复杂化主要集中体现在X所发挥的或多或少的趣味性和精心制作的手法上。

有一种进一步的做法，这里有必要简单补充一下。在X所代表的一系列和声结构中，同样可以引进从属的"属-主"(或"主-属")关系，只要随后仍出现原来的Ⅴ——Ⅰ，

---

① 同时，在理论上，"音阶"常常被认为是音乐的主要要素，调性以及整个旋律与和声结构的综合体都能由此而取得，而被人们所理解。但音阶并非实际的音乐，只是理论的抽象概念，它们本身来自旋律与和声，而不是相反。在新近发表的有关对古代与原始民间音乐(常常也对现代音乐)的研究论文中，把技术性调查主要放在基本音阶上的这样一种倾向表现得特别明显，通过这种研究，整个特定领域的音乐被假设为已得到发展。作为研究工作中的一种假说，这种方法有时是有用的；但把它绝对化并忘记音阶乃来自音乐而不是音乐来自音阶，则是十分危险的。

该组合中总的调性便不致遭到破坏。例如在Ⅰ——Ⅲ——Ⅵ——Ⅴ——Ⅰ的进行中，Ⅲ——Ⅵ本身就是一种Ⅴ——Ⅰ的现象；但由于被看成是更大的整体的一部分，它们同时仍保持着Ⅲ与Ⅵ的身份。如果不局限于简单地按照自然音体制去配置和声，而是独立进行处理。例如，Ⅲ(在C调里)不是配e小三和弦而是配E大三和弦或七和弦，不仅可以取得同样的效果，甚至更为有效。这是值得注意的，因为E——#G——B是来自自然音体制以外的有关调学说的学究式概念。然而，从所有的作品来看，这个和弦在C大调中却用得相当普遍。

再往前走一步：不仅仅是自然音阶中的音，而是十二个半音中的任何一个音都可以类似的和声联系被广泛地应用于古典作品之中。它们常常作为范围更广的调性单位的一个部分呈现给听者，虽然那些较老的和声教本总是把它们说成是基本调性以外的“调外音”或者“转调”等等。其实，广泛的和声领域以及古典音乐中的变化，主要正是由这类被申克尔和勋伯格称之为**从属的**或**中间的**属和弦或主和弦所造成的①。

不出所料，这些从属的和声，在时间的进程中，最后

① 强调这些和声作为一个调性统一体范围内的“中间属和弦”(intermediary dominants)的性质，而不按以前一些论文的分类法把它们看成是转调或离调，这是申克尔的贡献之一(见亨利·申克尔的《新的音乐理论与设想》)。这大大有助于去对作品整体的和声布局进行归类和简化。但要作深入的观察，却是一个专门的课题。

终于以其自身的权利而成为统一体的组成部分，而不再非要接以它们的（从属的）主和弦不可——尽管通过这个和弦；从属的属和弦与从属的主和弦这些名词实际上也只是有名无实而已。

但从后来的发展来看，整个问题的核心是：用这种观点去解释，几乎所有的和声都可逐渐包括到一个调性单位里。当然，这意味着教科书里关于调性和调的体制业已消失，并成为理论上的虚构。事实上，对这种复杂和独立的中间和声的日益频繁地应用，已把音乐（大约在瓦格纳创作《特里斯坦》的那个时期）带到几乎超越古典调性界限的地步。先前的"体制"开始动摇了，而今天则实际上已经消亡。可是千万别忘记，在整个音乐史中，那些无法超越的财富和奇迹正是产生于大约统治了三个世纪的体制之中的。最后，统治虽是崩溃了，时代却由另一个时代来代替。

简单地说，古典调性的本质是以泛音现象为基础的，这种调性的效果又立足于和声以及和声进行之中，我们可把这种类型的调性称之为"和声调性"。

可是，在音乐里还可以找到其它类型的调性，的确是不同的"类型"而不只是古典类型的进一步扩展。我们即将转入讨论的这些不同的类型，至今在音乐分析中还从未被描述过。那么，就让我们来探讨这个实际的课题吧！

二 旋律调性

以下要介绍的是，古典的、即和声的调性是如何演变、扩展，甚至在现代音乐的某些领域里又是如何被抛弃的。但现代音乐也是从另一类调性——一种既有久远的历史根源，又与前述的古典类型截然不同的调性概念——的演变与扩展中成长起来的。

例I(a)为我们提供了素歌(chant)多种形式中的一个样品，在这首歌里，巴比伦的犹太教徒还得背诵某些经文。比较音乐学告诉我们，像这样的曲调，是可以用来作为古代以色列人用于宗教仪式的某类音乐中相当精确的例子的。这个音乐领域对我们来说同样是有趣的，因为众所周知，格里哥利素歌（它已间接地成为我们整个西方的旋律概念的基本部分）是受过犹太教堂音乐的影响的。当然，所摘录的这个例子，无论是速度、重音、节奏（如果说得上的话），甚至音的确切高度，是否与当时所实际演唱的旋律完全相符，今天已无法考证。不过，我们兴趣之所在，是这种现象所表现出来的原则，而不是其中的细节；我们可以充分利用这曲调来作为我们探讨的基础，因为它代表着为数不多的真正的古代音乐的例子，并为我们提供了一个已证实了的观念的例证。

留心聆听这段旋律的形态，作为其主要结构特征而给我们留下最深印象的，是其中所有的音都被一种十分类似调性的力量吸引到一起。E代表中心旋律点，即一种主音，

而整条旋律线可以看成是一个主要通过与这个基础音的关系而建立起来的音乐单位。

同样清楚的是：这并不是古典音乐中所遇到的那种调性（今天我们也许会倾向于，至少是在这线条的一部分中把E当作属音——虽尽管不那么明显）。总之，两种类型的调性的存在以及它们之间的差异已经是够清楚的了，甚至可以通过一种试验来加以证实。

二重调性的试验

再一次检验这段古老的旋律，便不难发现，我们可在任何点上掐断这条旋律线而仍然可让它合情合理地结束在E上〔见例1（b），读者必须切实按这里所描述的特征去聆听这段旋律，并进行核对〕。但如果有人企图把同样的方法应用到古典旋律中〔见例1（c）〕，则会出现一种别扭的结果。在这段古典旋律里，我们看到其中某些点（标×号者）向主音(F)靠拢几乎是不可避免的；另一些点（标⊗号者）也有此可能，却并非必然；还有另外一些(标○号者)则是根本不可能的，那样做不合乎逻辑，除非我们想破坏整个线条的内在联系。

每一个音乐家都不难理解，造成这种现象的原因，是由于第二个旋律是从它本身的根基上按照一个严格的“和声——节奏”型的单位建立起来的。只要进入主音的结束不符合这种观念，这个结束便毫无意义。而第一个旋律却没有显示出这种刻板的结构。尽管这线条的构成也富于说服力，这里唯一存在的联系却是由于它主要是作为一个与经

常被强调的E音保持着持续关系的旋律单位而写成的。只要这种关系不断地存在于人们的听觉之中，哪怕这个线条已被随意改变或扩展，也不会失去其调性性质的。

现在，我们已经了解到音乐中至少有两种类型的调性：一种建立在和声与节奏的结构上；我们称之为"和声调性"，这是古典音乐中已为大家所熟悉的调性；还有刚才介绍过的另一类调性，这种调性只通过旋律显示出来，我们把它称为"旋律调性"①。

两种不同类型的调性的存在如果是确实无疑的话，如此重要的事实似乎可以改变我们音乐视野的某些方面，不仅涉及到过去的时代，同样也涉及到当前的发展。因此，对刚才的试验还得补充一点史料。

首先是，大约一个世纪以前，欧洲的注意力开始转向各种东方的和"异国情调"的旋律（以上所引录的经文曲调只是一个小小的例子），这些旋律不仅不需要和声的伴奏，实际上甚至排斥和声的配置。当音乐家们试图赋予这些旋律以"美妙的"和声以期对欧洲听众更具吸引力的时候，他们发现这些企图总是屡遭失败。正是这个事实，引起当时人们的大惑不解。其实，想强迫这些旋律在不经任何改动的情况下去穿上通用和声的狭小茄克，常常在技术上是行

① 笔者深知，按严格的音乐学观点，在为这类调性的特征下结论之前，还应检验更多的例子才对。但本书的目的并不是对古老民间音乐的科学调查。这个例子也足以证实存在着一种与古典调性大不相同的调性现象这个事实了。

不通的。结果只会使它们所有的特质遭受阉割，它们的风韵和魅力也必然消失殆尽。

此外还得补充一点：粗略地回顾一下音乐史便会知道，直至和声概念(不是对位概念)成为音乐中的支配因素之前，“和声”型调性的旋律是决不可能成为一般音乐创作的主体的。这就是为什么我们要把这种类型的调性称为和声调性的原因了。

这样，如果在同样是围绕着调性中心的两类旋律之间，一种排斥和声配置，而另一种却只有随着和声的采用才得到更广泛的应用，这似乎就是两种不同调性存在的明显证据了。而唯一合乎逻辑的是，和声调性成为音乐中的统治概念的时候，正是“旋律”型曲调从这种局面中消失的时候，直至和声调性被摒弃为止，它们是不会重新出现的。这种摒弃是在临近上一世纪末，即随着现代音乐的出现才发生的。因而，旋律调性的概念之重新出现也完全合情合理。这种现象实际上是如何发生的？后来，旋律型调性又是通过什么方式与我们音乐时代中那些丰富的和声与复调构思相结合的？所有这些将在以下篇幅中加以阐述。

三 德彪西的调性

上述情况，有一点应该特别指出：那个摘自经文素歌的例子绝不是孤立、特殊的现象。相反，大部分古老的曲调，不只是犹太人的曲调，都是按照这种不同于古典型的调性概念建立起来的。但同时也应指出：并不是所有的古

老曲调都按这一原则形成。在古老的民歌中，尤其是在早期的欧洲通俗音乐中，有时也出现一些暗示着现代大小调的曲调，其中属音与导音已明显可见。在音乐学中，虽也提及过这些事实，但遗憾的是，从未把握问题的关键。主要限制在对音阶的研究，而没有十分细致地研究过古老音乐中所有能够暗示调性的因素。而通过我们这里所指的"调性"，有一股类似磁场的引力，能够使一个音乐线条由于它个别部分之间的关系——或彼此交替出现，或围绕着某一主音中心——而被吸引到一起并组成一个群体。这样一种研究方法才有可能揭示出各种类型（甚至超出前面演绎中指出过的两种类型）的调性的秘密①。

这问题今天越发引起人们的兴趣，因为格里哥利素歌（它本身是我们自己西方音乐的根源）主要是从那些古老的东方曲调以及可能包括它的内陆派生物中成长起来的。关于格里哥利素歌本身，同样有待于更进一步调查研究，以便弄清是否——如果是的话，又表现为何种意义和方式——它的某些焦点音，例如开头、结尾和其它吟诵中的旋律停顿点能代表名符其实的主音，或者仅仅是在传统实践与理论中已发展起来的支柱音(corner notes)。如果它们

---

① 当然，有许多调查者曾作过关于古老民歌中调性问题的研究（例如柯特·萨克斯和其他人的研究），但他们总是把"调性"作为仅由"主——属"关系所产生的现象来看待，而不考虑到几种类型的调性的存在，即像上面描述过的，把调性作为一种"有引力作用的"曲式构成力量去认识。

之中确有主音的话，在很大程度上便应该认为是表示一种旋律调性，因为大多数格里哥利曲调虽属单旋律，却清楚地显示出："属——主"效果的观念，哪怕是潜在的，也与它们的性质格格不入。

在约莫一千年前的一次转折中，复调被采用了，这也许丰富了格里哥利的线条，最初的音响结合都是根据泛音列的（五度或其转位四度，后来则是三度和六度①），这是自然的、不可避免的。它意味着，至少以纵向来看，和声调性这时已在音乐中被采用了。但从横向来看，"属——主"关系的效果却或者尚未被发现，或者被有意回避②，而旋律线在相当长的时期内仍然继续保持着格里哥利素歌的性质，即保持着旋律调性（如果完全有调性的话）的性质。过了很久以后，属和弦的、导音的、以及整个与它们有关的和声状态的效果才得到发展。如前所述，这种发展不是别的，只能是作为一种独立的现象，随着和声概念的上升而同时发生；而在这之前，和弦总是在不同程度上被当成是若干线条同时鸣响的结果。但是，到了库普兰、巴克斯特胡德和巴赫的时代，和声调性已进入全盛时期，甚

① "后来"在这里仅指艺术音乐，因为用平行三度歌唱似乎早已成为北方古老民歌的惯例了。

② 但有十三世纪的重要证明材料：Sumer is icumen in似乎清楚地说明了"属——主"的概念。可是与复调音乐兴起之后最初几个世纪有关的这些问题，至今还没有，也许永远也不会得到充分阐明的。（参看多姆·安塞姆·休斯在《新牛津音乐史，第二卷》中有关"复调的产生"一章的论述）

至在理论上已由拉莫加以巩固。此后，在几乎三个世纪里，它一直占据绝对的统治地位，以致在这一时期中，作曲家和理论家都把它看成是唯一合乎自然规律的，甚至把它当作乐曲构成的永恒的根据。后来，当它到了过分被利用的时候，音乐家们又不可避免地从心理上和听觉上都力求去获得某些新的原则，这个发展是沿着两条大不相同的轨道——法国的和德国的——进行的。

在德国，瓦格纳为音乐界贡献出它的《特里斯坦》。不管人们抱着什么样的美学观点去看待瓦格纳，对于他的和声结构所预示的性质，尤其是像在《特里斯坦》中所体现出来的性质，恐怕是无法怀疑的。其实，他的和声视野已大大超过他的直接后继者。古老的和声"体系"那种持久的效力在这里不仅受到第一次挑战，而且，在艺术中还有什么东西曾经受过比这更有力的、创造性的驳斥呢？瓦格纳的后继者们又对瓦格纳卓有成效的变革作出进一步的贡献。例如，理查·施特劳斯的《艾丽克特拉》和《莎乐美》，还有他的交响诗的某些部分，都是新的调性状态的极好例子，这些都可恰如其分地称之为"扩展了的调性"。当这些音乐初次被听到时，被认为是革命的，甚至是毁灭性的；同行们则认为是对所有和声与曲式法则的叛逆，是与音乐传统的彻底决裂。今天我们则认为：总的来看，它的和声与结构的状况——它们互为条件——仍然是稳固地建立在古典终止上，也就是建立在和声调性上的，即使其织体细部填满着一连串经过和弦、和声的漂移，以及个别群体之间自

由的调关系上。但正如前面所指出过的，从它那更深一层的和声实质来看，《特里斯坦》在许多方面似乎比施特劳斯和马勒的音乐显得更新。不过，对古典体系的背离在那个时候已经是前进一大步了，几年之后，阿诺德·勋伯格试图朝着同一目标继续走下去；至此，似乎只差一步了（实际上这一步是由他完成的），即彻底放弃调性，并尝试没有调性关系的音乐式样，即无调性。关于这一步，主要留待后面论述。现在，让我们把注意力转到另一个音乐世界中来。

当这些情况在德国发生的时候，另一种发展却在莱茵河彼岸形成，那也是一种背离古典调性并最终放弃古典调性的发展，但却是建立在另一种原则上的。这种法国式的发展几乎完全属于一个人，即克罗德·德彪西单独的成果。

德彪西用以代替古典调性的，是既摆脱先前的和声局限，又保持把调性精神作为曲式构成的动力的原则。结果，是把旋律调性重新应用到音乐中来。

青年时代的德彪西曾在俄国待过一个时期，穆索尔斯基的某些音乐曾给他留下深刻的印象。穆索尔斯基音乐中最大的特色是富有古老的俄罗斯民歌风味，因而像几乎所有古老的民间音乐一样，是用某种旋律调性的方式表达出来的。回到法国并开始他自己的作曲生涯之后，德彪西发觉自己的音乐观念是和那曾统治过音乐世界的德国传统强烈相对立的。据说他曾醉心于古老的法国民间曲调，或许

还有西班牙和巴斯克的民间曲调。虽然他的具体来源以及他自己的音乐与那些民间曲调的可能的联系等问题至今尚未真正弄清，反正，使他那奇迹般的新创作增色不少的，是一些大大不同于德国的旋律。贝多芬、勃拉姆斯或者瓦格纳的旋律常常由于应用半音装饰、离调和各种经过音而富有生气。但其核心、内部轮廓仍然是按照一种和声终止的潜在观念去构思的。而德彪西的旋律却不是建立在古典终止即有其导音的“属——主”效果的概念上；而是——这正是这种最有趣的现象的核心——常常有主音贯串着，即旋律的形态是以焦点为转移的。如果要追问这种效果的秘密所在，我们的回答只能是：这些是旋律型的主音，而不是和声型的主音。

在进一步深入这问题之前，有必要花一点时间来回顾前面曾被用来说明旋律调性的那个经文曲调的例子。我们已看到，作为它的主要调性特征的是，在旋律展示过程中的任何一点上都可合情合理地让旋律结束在主音上这样一个事实；不必借助于任何属和弦或任何别的泛音因素，只要简单地依靠它本身固有的旋律推动力。但在形成音乐实体中可能发生的情况却远不只此。通过分析这曲调，读者不难发现，曲调中的任何音都可以仅仅由于被强调、被拉长、也就是说，由于适当的句法而成为一个新的主音。其实，这种类型的旋律，其灵活性是如此之强，以致哪怕是改变一下原旋律线的落音，或者是原旋律型的设计受到一点儿改动，都会赋予这个新音以（肯定的或暂时的）主音的

性质，只要它通过句法中固有的重音被适当地强调。

德彪西正是按照这种方法去构成他的旋律线的。我们可把它概括为：旋律调性加转调等于现代调性——至少从某种意义上说，凡是德彪西所开创的，都得到他的大部分法国的、西班牙的、以及英国的后继者的继承与发展。

这马上就可以得到进一步的证实。不过，要了解德彪西在这个领域里的全部成就，可别忘记，他的作品不仅仅是一些单声部旋律的接续，就像（至少在我们知识范围内所知道的）那些古老的民间曲调那样；而是，他的基本旋律形态是在段落里的复杂织体中，在各种对位装饰和各种类型的和声中鸣响的。但要更深刻地领会这些德彪西式的音响结合，还得考虑到他的旋律模式在某些细节上的技术特点。

例2（见第147页）是德彪西琴曲《水中倒影》中的部分旋律轮廓——关于这首作品，德彪西在写给杜兰德①的一封信中提到这是“按照和声化学的最新发现”写成的②。

例2(a)的旋律形态，自低音部的♭A上升到顶端的♭A——♭G，最后结束在♭E上，已体现出被我们归纳在旋律调性中的那种调性原则了。这个旋律线并不是按照古典旋律所特有的终止精神去表达的③，虽然它的结构型确与那

---

① 杜兰德(1865—1926)，法国音乐出版商。——译注

② 见E·罗伯特·舒米茨：《克罗德·德彪西的钢琴作品》。

③ 如用勉强的，人为的方法，这线条当然也可用古典的（和声的）术语去作解释。

首经文曲调有一定差别，后者只简单地围绕着一个E音。但由于♭A作为持续低音所起的作用，一种类似那个古老曲调中的主音统一关系同样存在于德彪西的这段旋律中——这种情形甚至由于结束在与低音♭A几乎融为一体的♭E上而得到加强。

下一个片断〔例2(b)〕在较高音区上对前一片断作部分模仿。这里的线条从C音开始并结束在C音上，这个音同样与继续保持下来的持续音♭A相隔合。该片断的最后一个音型被重复，最后下行落在低音部的♭D上(第35小节)，这里正好是再现部的开始。特别有趣的是这里有一个明显的特点：♭D是整首《水中倒影》的总的主音，如按传统方法去分析，就会把前面那个几乎是不断延续着的长持续音简单地看成是终止中进入主音的属音，就像任何一首古典乐曲中那样。可是，在♭A持续音的上方构成对位关系的那个旋律线条却丝毫也没有形成属和弦的和声特征。这些旋律线实质上都是有其自身的调性推动力并自成单位的；当然，对于这种调性推动力来说，持续音♭A只会增强这种感觉。

这种不同的调性概念，在后面再现部的那些片断中还要体现得更加明显。这里没有持续音作为基础，低音进行自由，直至相当后面才又经过♭A至♭D而重新回来。如要套用传统术语的话，也许又会把例2(c)和2(d)的和声说成是常规的副属和弦，通过这些和弦，线条朝着基本属和弦与主和弦移动。但置于这些和声上方的旋律，都有其自身的外形，完全不是(按泛音的意义)从低音派生出来的。这些

片断〔例2(c)与2(d)〕的第一声部的确与那个经文例子的调性结构十分相似。例2(c)以F为转移，例2(d)以♯F为转移，两处都结束在“旋律转调”上，例2(c)突然转入♯F，例2(d)转入G。在到达这些新的旋律主音(♯F与G)的时候，德彪西为它们配置泛音意义的和声(♯F成为B七和弦的一部分，G成为♭E三和弦的一部分)。但这只不过是从传统角度出发的一种和弦分级法，其实是一种追溯的分级法，而线条本身却不是按照终止的格式构想出来的。这里，最重要的是剖析德彪西的乐谱，检验其中低音进行的全过程，这方面例2(e)为我们提供了一点线索。《水中倒影》的低声部（如果这个分散的线条可以称为低声部的话），在开始处的♭D后面，从第16小节开始，低音部作如下的进行：♭D——C——F；F——♯G——B——D(重复)；F——♭F——♭E——D；接着便开始出现上面提到的那个长持续音♭A，到第35小节，这线条真正地结束到主音上。所有这些的确不是任何一种属和弦的进行，而是回到它的最初出发点的一种自由形成的旋律进程。

在再现部相应的段落里(第48小节开始)，经过B——A——♯G而进入长音♭E（第56小节)；之后又经过♭A到♭D(第62—63小节)。不过，从这里的前后关系来看，也难以贸然地去进行分级，例如把♭E当成上主音，把♭A当成属音，而把♭D当成主音，虽然人们从理论上总是倾向于这样做。直至这线条经过A——C——A而进入♭A(65小节开始)时，这个♭A才最后呈现出属音的性质并进入主音♭D。即使

如此，从整个低音线条本身来看，其形态仍然是按照旋律（不是和声）调性的精神构想出来的，尤其是因为低音所配的和声——读者可从完整的乐谱中读到——使它们不可能被看成是终止的进行。

这里我们面临着一种最重要而又最意料不到的事实。无论何处，当旋律线漂移至外部领域之后经过♭A再重新回到♭D时，虽然这个♭A可以通过不同的和声配置而使它绝对不能代表一个真正的属音，但仍然出现于听者的耳朵中，由于它受到古典音乐环境的制约，即使采取不同的和声配置，也会轻微地感觉到♭A——♭D是泛音回到它的主音上。作为一种结构上的设计，德彪西虽然明显地在音高上应用了“属——主”的进行，却并没有它的和声意义。实际上，由于他受过的是古典传统的训练，德彪西在旋律调性的形态构思中仍然免不了会掺杂着一点儿旧的泛音现象。这类两种不同调性领域的相互融合，正是决定他风格的最富有创造性的成就之一。应该知道，以上所举的例子绝不只是代表个别的情况或是一种例外，而是他的结构形式中的一种常见的方法。

其实，以上描述的那些线条，即使是作为旋律调性的实例，还是可以试图用传统术语去作解释的：例如，可以把例2(a)作为延留音——由整个旋律线形成的一种延留音——去看待，最后解决到♭A和弦上。然而这样一种公式化的解释又似乎太免强，也无法改变用旋律调性的精神去构思的线条的性质。

在对由于德彪西在欧洲音乐中所奠定的新的调性概念而产生的作曲技术的一般原则作过探讨之后，我们还可指出另一些特征，以便全面地认识德彪西创作的全貌。

（一）有一种几乎不引人注目，但却似乎是他的乐风中具有高度特色的手法，即长“持续音”的经常应用——不仅仅是这个术语的实际意义的那种低音持续音，而是任何声部的持久不变的“持续音”。从古典的角度来看，德彪西所运用的持续音，其上方经常是没有任何和声进行的，它们的出现仅仅是作为一种回避的手段，是为了避免而不是强调被它们支持的旋律具有清楚的和声而设计的。实际上，这是德彪西使用持续音的真正目的。因为它们有助于使旋律仅仅作为旋律被理解，而不是作为由旋律扩展到和声的进行，就如古典旋律中的那种意义。

（二）使人忘记和声的偶然缺少，也是德彪西音乐中那些众所周知的、华丽的“经过句”的部分功能，这些经过句的织体及形态是那么深受作曲家的偏爱，以至成为当时的美学家给他的音乐贴上印象主义标签的主要根据之一——这个术语他本人是不怎么同意的。这些经过句的更深一层的风格上的意义，以其最有效和最富于特征的形式抵制着和声的分级——与古典作品中大多数音型性的经过句形成对照——并且防止和声陷入僵化。德彪西的经过句主要是旋律性的，是一些闪烁着复调色彩的旋律，这使他的作品的进程显得格外洗练。

（三）这种对于过分强调和声作用的回避，甚至渗透到

他的和声配置方法本身。在这方面，他所常用的平行和弦进行要算五度加八度或五度加九度的和弦最具特色。我们从书本中常常可读到这样的描述，即认为他应用这些和弦的目的是为了对抗古典音乐中关于平行五度的规则。其实这只是一种幼稚的解释，完全无视这种独创性手法的更深的意义。德彪西采用这些“和声”是因为它们本质上根本不是和声，只是一些“和弦旋律”、“更丰富的齐奏”而已。这种没有和声内容的和声之被运用，给他的旋律线条赋予一种“空泛美”——但在后来的作品中，却成为一些蹩脚的作曲家所滥加追求的效果①。

（四）把眼光放大一点，便可看出这些五度加九度的和弦也是意义深长的，它们是后来在现代音乐的理论与实践中起着重要作用的一种和声概念——即双调性的概念——的雏型。与古典调性不同，旋律调性不是建立在明确的和声进行上，在它支持之下，同样可以形成和弦，这是十分自然的，但这些和弦的名称没有明确的规定。在这个意义上，德彪西采用了使人感到两个泛音列（例如两个和弦）被结合在一个和声中的那些双重调性的和弦。这是一种和声思维方法的开端，从这里出发，整个复合和声的趋向得到了发

① 一旦谁能认识到德彪西的平行五度的更深意义，谁就不会不警惕对这种平行的滥用，而这种滥用有时可见于现代作曲家的作品中。给一个旋律配上平行和弦本是合法的，也可能是有效的，假如你真的有意避免和声配置的话。但如果是在和声作有机连接的情况之下胡乱采用这类和弦去作为代用品，则不论是出现在现代风格中还是古典风格中，都同样是令人厌恶的。

展，从而导致各种多调性的产生，最后甚至出现构成各种多调性的综合体的企图①。

（五）全音阶的应用。在描述德彪西的乐风时，这是一个常常被首先提到的特征，但却似乎从未被系统地论述过。这些短小的全音阶短句——较少表现为完整的音阶——被公认常常出现在德彪西的织体中。但德彪西应用全音阶的目的并不是为了寻求一种新的音阶体系，而是为了摆脱大、小调式的陈规及其与他的音乐格调不相谐调的固有的"属——主"调性。因而在他的音乐中，全音阶短句和其他各种背离传统的手段相比，显得格外富有活力。通常，如前面所着重指出过的，作曲家并不是按既有的音阶模式去构成旋律，相反，音阶是从旋律中提炼出来的。

（六）作为德彪西乐风的最后一个特征，应该提到某种"转调"的方式。当德彪西想从一个调性势力范围转移到另

---

① 虽然德彪西似乎是最先把这些和声作为一种有规律的特点引用到音乐中来的人，这种观念的根源却可从贝多芬和声配置的某些特殊手法中见到。贝多芬《英雄交响曲》第一乐章再现部之前四个小节中圆号与弦乐的抵触，长期以来都被当作是贝多芬的疏忽或抄谱人的错误。但例如在同一个♭E大调中把主和弦与属和弦合在一起的相似的和声可以在他的钢琴奏鸣曲（Op·81a）《告别》第一乐章临近结尾处听到。而一个特别有趣的贝多芬式的多调性例子则可见于他的钢琴奏鸣曲（Op. 31之2）。这里展开部中出现的这一现象主要是从贝多芬手稿中的踏板标志体现出来的。一个被某些注释者断言的所谓错误，已由于数小节后出现同样标志的反复而被推翻了。顺便说，阿托·施纳贝尔在他的贝多芬奏鸣曲的版本中坚定不移地维持手稿的原样。

一个调性势力范围时，不是通过任何和声的桥梁，甚至不通过起中间环节作用的和弦或短句，而只是简单地通过对某音的拖长或增加其重音，恰好是应用上面论述过的关于经文曲调的方法。这类例子俯拾皆是，以下是摘自《沉没的教堂》的关于这种转调的典型例子〔例2(f)〕。

上述所有的手段意味着一个明显的事实：德彪西放弃把古典调性的法则作为和声构成的指导原则；但——这是基本方针所在——他并不同时放弃调性，即主音的关系和主音的感觉本身。凡是他作品中的线条转向不寻常的旋律联结的地方，人们都可感觉到一种目标，一种走向停顿点的去向。我们把这种调性称之为旋律调性，因为它好像发源于古老民歌的单旋律中。但千万不要忘记，德彪西在结构上的完整的伟大成就，却见于他把这种新概念和许多从他的古典前辈的作品那里继承汲取过来的关于音乐结构的基本概念结合在一起的实践上，虽然在他笔下这些古典手法常常具有很不相同的意义。例如在他作品的中间或临近结尾处那些常见的属音——这是一些十足古老的属音——出现在其新的调性环境中时，常常会产生一种特别令人神往、出人意料的崭新的和声效果。这样，德彪西便不仅仅由**于寻求新的和声和新的调性而创造了新的旋律**；**反之**，**也由于新旋律的推动力而创造出新的和声**，从而丰富了他的音乐语言。

当然，德彪西并不是第一位企图改变古典格局的作曲家，甚至不是第一位企图这样做的法国作曲家。但他却是第

一位采用一种曾经影响过这一发展的新的明确的概念去代替旧的概念的作曲家。在德彪西之前不久，埃里克·萨蒂，虽然比他还要年轻一些[1]，却已在放弃（有时甚至是破坏）古典调性法则上闯出一条路子来了。萨蒂在这方面对德彪西的影响是有历史文献可查的。

关于萨蒂的创造性实践，有人热情地加以肯定，也有人持强烈的否定态度，这里不拟赘述，这问题的范围已大大超出他在调性领域中的贡献了。但在另外的问题上，因为他曾创立一种在现代音乐中具有深远后果的新的结构原则，那是应该给予充分肯定的，我们不能把萨蒂看作是德彪西的实际先驱。上述有关调性新状态的发展是德彪西单独的成就。萨蒂，由于采用了自由的，有时是不调和的和声进行（也许与斯克里亚宾那种神秘而富于悲剧性的形象是同时发生的），我们可把他看作是现代音乐的开拓者之一。他似乎已削弱了旧的约束，但没有提出明确的新概念。另一方面，德彪西却在音乐中建立起一种明确的调性概念。这种新概念在他之后的数十年里已成为最强的推动力之一，并影响着后来的大部分法国、英国、西班牙和美国的音乐。通过它的进一步发展、丰富与升华，又通过它与从相当不同的领域里派生出来的许多特征的相互融合，现

---

① 萨蒂(1866—1925)，法国作曲家，对德彪西的乐风起过一定的影响，但其冷嘲而富幽默感的风格却与他同时代的印象主义形成鲜明对照。——译注

在我们可以这么说，第三种调性状态已经显露出它的生命力，这种调性状态我们将在本书稍后部分作为“泛调性”加以论述。

第二篇　无 调 性

一　勋伯格对新乐风的探索

当德彪西还在从事发展他的观念的时候，一位比他年轻一点的维也纳作曲家却朝着不同的方向去探索另一种新的乐风。这位青年作曲家的名字叫阿诺德·勋伯格。

有趣的是，勋伯格在那个时候，即在他的第一个创作时期里所创作的作品，却更牢固地扎根于传统，实际上比他的德国前辈施特劳斯、雷格或马勒等人更持保守态度。从勋伯格的许多早期作品如弦乐六重奏《升华之夜》、交响诗《贝利亚斯与梅丽桑德》、他的《第一弦乐四重奏》以及清唱剧《古列之歌》等来看，几乎是倾向于瓦格纳式的浪漫主义，有点像维也纳的异体（也许源于布鲁克纳）。人们有这样的感觉，在这些作品里，他比他的直接先驱者更加谨慎地严守着古典终止的概念。

因此，虽然就他当时所写的有关作品来看，勋伯格应该说是一个传统主义者；但是，一种冲动，一种对于非传统风格的渴望，早已埋藏在他的心底。这已被紧接着产生的作品所证实，在那些作品里，惯常的传统语汇已被清楚

的、几乎是彻底的无调性所取代。

这个变化来得出人意料地突然。我们可从中看到一种十分有趣的事实：虽然勋伯格在他第一个创作时期的末尾已经被人感到他即将放弃调性，但使人惊讶的是，像我们可从雷格和施特劳斯的作品中看到的那种乐风的过渡、渐进而有机地扩展和对调性的放松等等，在他的音乐中几乎是无影无踪。他明显地避开任何中间状态，从彻底的调性转入彻底的无调性。甚至在少数作品，例如《第二弦乐四重奏》和《室内交响乐》(第一)中①，某些部分似乎已经接近于无调性语言，而另一些部分则仍然几乎是明显地属于调性的。

某些观察者认为，勋伯格当时之所以这样做，只是因为他还没有找到一种乐风的技术表达方式可以帮助他逐步摆脱古典和声概念的限制，而不是单纯地跃进。不过，如果说这是一种缺陷的话，从历史观点来看，倒是一件大好事。艺术史已证实，一个领域里的技术上的不足，往往有助于采用另一种技术，新的风格正是这样创造出来的。总之，勋伯格决心在一次大扫荡中简直是用暴力去摆脱掉古典概念的枷锁，并于1909年发表了他的《三首钢琴曲》(Op.11)，无调性终于在音乐中出现了。当时在音乐界所产生的影响，是今天——在这一切已成为理所当然的情况下(不管人们对这种音乐本身抱什么态度)——年轻的一代所难

---

① 《第二弦乐四重奏》标明为#f小调，作于1907——1908年；《室内交响乐》标明为E大调，作于1906年。 ——译注

以想象的。在维也纳，勋伯格居住过的地方，由于她往日的音乐传统，比起法国和英国来，古典传统更处于牢固的地位，许多人试图把这整个事情当作不屑一顾的笑料去掩盖自己内心所受到的冲击。但勋伯格很快就通过他的下一批作品——其中有《为乔治的诗谱曲》、《五首管弦乐小品》(Op.16)、《月迷皮埃罗》等——证明他是经过深思熟虑的①。

在勋伯格开始进入以所谓"十二音作曲法"为基础的第三阶段之前，这些作品代表着他创作的第二阶段。第二阶段作品中的和声概念，所表达的是一种彻底的无调性，至少是最大限度地接近于无调性。在他的《三首钢琴曲》中，尤其是其中的第三首，和弦及和弦的进行很少呈现出彼此之间的主音关系——既不属于和声调性，也不属于旋律调

① 在以上的介绍中，我们把勋伯格与德彪西摆在对立的位置上，仅仅是为了描述一些原则，因而突出了发展中的极端。但在德国的势力范围内，甚至当勋伯格的乐风已经得到发展之后，还可以找到不少既背离原来的调性式样，又暗示着某些与无调性大不相同的东西。例3（见149页）便是这种乐风的一个小小的但却十分典型的例证，该例摘自埃贡·威勒兹作于1923年的歌剧《阿克斯蒂斯》。

一般说来，向无调性（甚至最极端的无调性）发展，较之向本书后面将要介绍的那些新的、更高形态的多调性的发展来，较少需要结构上的调整和创造。一旦决定放弃旧的调性和调体系，是比较容易采纳像我们在勋伯格的无调性（十二音作曲法的前身）或斯特拉文斯基同时期的作品——如《春之祭》等——中遇到的那些"大胆"和"激进"的和声组合的。不过，这种不成体系的激进主义并不能满足创造者们的需要，结果勋伯格发展了他的十二音技法，而斯特拉文斯基则回复到一种更接近于现代派之前的语言风格，见134页有关"泛自然音主义"的论述。

性。这里，音乐的连续感全靠主题的贯串和乐句的合乎逻辑的组成来维持：前两首中，有时处于单旋律状态，即在一些和弦衬托之下突出主导的旋律线；其他时候（尤其在第三首）则采取精致的复调写法。

今天，我们如果回顾一下这个无调性——单纯的无调性——时期，某些有趣的现象便显露出来了。许多方面都表明这是勋伯格创作活动的最弱的时期，充其量不超过十至十二首作品，而且多半是小型作品。顺便提一下，这些作品很少被演出，也是他作品中最不引人注意的，除开一两首如《月迷彼埃罗》等之外。在这首作品里除了用所谓“Sprechstimme”（德文：“道白”）朗诵的富有刺激性的歌词和丰富多彩的、半印象主义的器乐主体而引人入胜之外，有迹象表明，勋伯格在这里已尝试过一种风格，如果继续朝这个方向发展下去的话，便不是走向直接的无调性，而是走向更接近于下面将在泛调性中讨论的某种新的独特的风格。然而，他并没有继续追求这种倾向。

这时候，在他的发展道路上出现了一件最为重要的事情：这个第二时期，开始于1908年，从某种意义来说，结束于1912年，虽然作于1914年的那套《管弦乐伴奏的四首歌曲》(Op.22)仍属于这一时期的作品。下一部完成的作品是1923年发表的《五首钢琴曲》(Op.23)。在这中间，勋伯格致力于另一些活动，只是零星地写了一些从未完成过的作品。在如此漫长的时间里——约莫十年之久——停止创作，应该如何解释呢？这十年创作上的停顿，对于像勋伯格

这样一位创作欲十分旺盛的作曲家来说，必定意味着有什么事发生在他的身上或他的作品中，有什么原因阻碍着他的高产作品的涌出。实际上，他一定感到自己仿佛已面临创作的绝境，因而等待着寻找一条出路。

要知道这种长时间内保持静默的神秘原因，还得从勋伯格的另一种创作活动中去寻找。因为除了他的实际创作之外，还有一种可靠的材料可以帮助我们看清在他进入那个决定性的第二时期的时候，曾经在他的思想中起过主导作用的倾向、希望和疑虑。这就是他那本最重要的理论著作，1911年出版的和声教本①。

这本书对于提高勋伯格的声誉来说，也许比起许多他的同时期产生的作品(例如上面提到的更早一点问世的钢琴小品)来，作用更大，意义更为积极。谁都会感觉到这篇以教科书形式写成的论文的实际价值，至少是没有人能够否认，这是迄今在音乐教学中第一次把理论指导提高到如此空前的艺术水平。这本《和声学》并不是对规则作出枯燥的汇编，而是对产生规则的创作冲动以及使规则被视为正确的语汇和风格等方面的条件作出深刻的论述。

当然，这本书的大部分篇幅都不是论述现代音乐的，它只涉及人们已熟悉的传统和声概念。不过，虽然几乎整

① 以下的推论和引文是在最初的德文版(《和声学》，维也纳世界音乐出版公司版)中提到和从该版本译出的。较新出版的英译本对我们的研究没有多少价值，因为占最初译文几乎一半篇幅的有关美学和原则问题的论述都已被删去。

本书都以古典调性为主，读者还是不难看出，他所读的，仅仅是代表过去几个世纪里音乐实践的一种理论的抽象概念，而一个新的音乐时代的黎明即将来临。只有在全书临近结束的地方，才显露出一点儿新的、涉及“现代”和声本质的技术征兆——仅仅是征兆。这些新的和声状态的征兆当然是勋伯格一生中那个特定时期即他的第二时期、无调性时期的创作概念与创作实践相一致的。

现在，在读完勋伯格关于这些新和声——按他当时的主张，显然被认为是形成他音乐语言的支柱——的简单描述之后，我们不得不由于那些不明确的解释而感到失望。几乎每一个读者都期待着能得到某些启示，都希望能从那种当初曾震动过全世界的新的、史无前例的和声式样中学到一些明确可靠的东西；然而，书中并未提出这种东西。除了提出今后也可以把“更疏远的泛音”也包括进和声原材料中这样一种非常概念化的意见，以及从勋伯格及其学生的作品中，从斯雷克尔和巴托克的作品中摘录少量孤立的和弦之外，并未提出任何新的原则，也没有——哪怕是试图——对这些和声的性质作出具体的技术性描述。实际上，在他对古典时期的和声手法作出大胆而令人信服的评论之后，由于试图提出自己的和声概念，这位作曲家的理论见解竟陷入一种与十年静默的创作情况酷似的绝境。这并非笔者的武断，而是马上就可以让勋伯格自己来作证的。但首先得对音乐问题本身作进一步的探究。在那个时期，究竟是什么原因妨碍着勋伯格去使用他那丰富的创作材料

呢？

答案就存在于无调性的本质里面。因为，就无调性本身来说，它没有能起约束作用或构成曲式的音乐效力；相反，它否认这种效力。所有这些，下面即将作出更为具体的论述。但首先必须把注意力转移到另一个方面，即转移到勋伯格早期已经发展过的一种独特的概念上。这种概念，虽然他只是偶然地、几乎是漫不经心地谈到过，但在他的整个艺术生涯中，却或多或少有意识地配合着他的理论实践与创作实践。简单地概括这个概念：勋伯格认为，一个音程、一个音程结合体或者一个和弦之协和与否，完全是一个习惯问题、常规问题，甚至风尚问题。于是他断定："一代人把五度、三度这类音程视为协和音程的这一习惯，可以由另一代人把这类音程视为可怕的不协和音的习惯而被颠倒过来。反之，过去被认为是不协和的那些音程，可以作为柔顺的、令人喜爱的音程而出现。"①

这个被勋伯格坚守着的信念，后来被他的许多追随者当作理所当然的事情而心照不宣地接受了，并广为传播。在世纪之交的年代里，当音乐的先锋派正在寻找一种不受旧信条约束的方法时，它似乎相当富于诱惑力，但从任何严肃的历史观点或音乐观点来看，它又是很难作为一个认真的论点被保持下来的。

一般来说，即使是完全撇开勋伯格的理论，整个关于

---

① 见他的《和声学》第77页。

不协和的问题还是很难说清楚的，因为在音乐理论上还没有建立一种为不协和音划分等级的标准。协和的等级已十分清楚，它是以泛音列作为依据的：同度、八度、五度、三度等。至于不协和，从理论上讲，例如增四度与大七度之间就没有程度的区别。按学院式的规则，两者是相等的，都应该有预备和解决。如果考虑到那些不只包含有一个这种音程而是包含有几个这种音程的和弦，问题还要复杂得多，在现代音乐里，常常是许多这种音程，甚至是相抵消的音程的结合。

就勋伯格来说，他也不曾试图建立这样一种不协和音的分级法——一种在复杂的和弦结构（如在现代音乐里）中也许永远也无法做到的努力。为了证明越来越多的不协和音之普遍被应用是正当的，他提出不协和音表示"远关系泛音"（与传统理论中称为协和音的近关系泛音相对而言）。

众所周知，从物理—声学的意义来说，泛音列是可以扩展到三度、七度，甚至九度以外的；但从音乐的意义来说，这些距离更远的音程，我们是否还能听出是泛音呢？很值得怀疑。那种认为耳朵可以把每一个想象得到的音都当作远关系——作为泛音，的确相隔很远——的代表的假设，是和我们整个感觉不相符的；而且在音高上也与想象中的音相隔很远，甚至往往被听出来的音已经是降低好几个八度了的。总之，从音乐角度来看，这套"远关系泛音"的理论是没有价值的，如果弄不清楚的话，最好把它当作术语学上的故弄玄虚好了。

更重要的是：勋伯格混淆了两个不同的问题。如果他提出应该让更多的音程和超出常规的和弦结合体进入和声调色板，目的只是为了表明他当时的美学主张的话，那他完全是正确的；但他又提出所有这些音程(协和与不协和都一样)之间在音乐上的差别，将由于相同的特征而被取消的设想，在这一点上，他却犯了一点儿天真的错误。因为激烈的、痛苦的、甚至过度的表情在艺术表达上与柔和的、安慰的表情拥有同等的权利，是本世纪初自我强行进入美学与创作发展的结果——不仅音乐如此，所有艺术也都如此。至于认为两种对比类型之间没有什么区别，因而可以简单地进行交替，这种想法如果不是荒唐的话，至少也是自相矛盾的。容纳大量新的不谐和的真正目的，是为了加强和增加对比的可能性，而不是掩盖或取消这种对比。

事实上，勋伯格已经被自己的理论推测弄得昏头转向了。他所实际追求的，即比起他的无调性新概念来还要采用更多的不协和音的作法，是没有多少理由的；因为无调性是他当时企图在作品里表明的真正的概念。结果是两者都被否定了。在创作方面，他被迫静默了十年之久；与此同时存在的理论观念，我们可在他那本《和声学》临近结尾的地方读到他的自述。那里，在他从他自己和他学生的作品中引录少数上面已提及的、没有结构说明的、纯粹是无调性样式的和弦例子之后，他简单地声明："为什么这样？为什么正确？我暂时无法说清楚。从整体来看，可以认为是得到那些对不协和性质的看法与我持同样观点的人所赞同

的。"①但他马上又继续写道："这里似乎体现了某些规律。什么规律，我不知道。也许几年之后我会知道。也许其他人将会发现它们。"

他似乎从未知道过，因为自此之后他再也没有谈论过这件事了。

所有这些，其最后的结果是，无调性——彻底、绝对的无调性——并没有使勋伯格得到他所期望的解决办法，不论是创作的探索还是理论的探索都如此。但这时他的天才发挥作用了。因为这些年头对于他来说，确是一个危机时期，他得出的结论是：要朝着已选择的道路继续走下去的话，就必须将无调性置于坚实的技术基础之上，并发展一种能够代替由于彻底放弃调性而带来的含糊和半混乱状态的有规可循的方法。

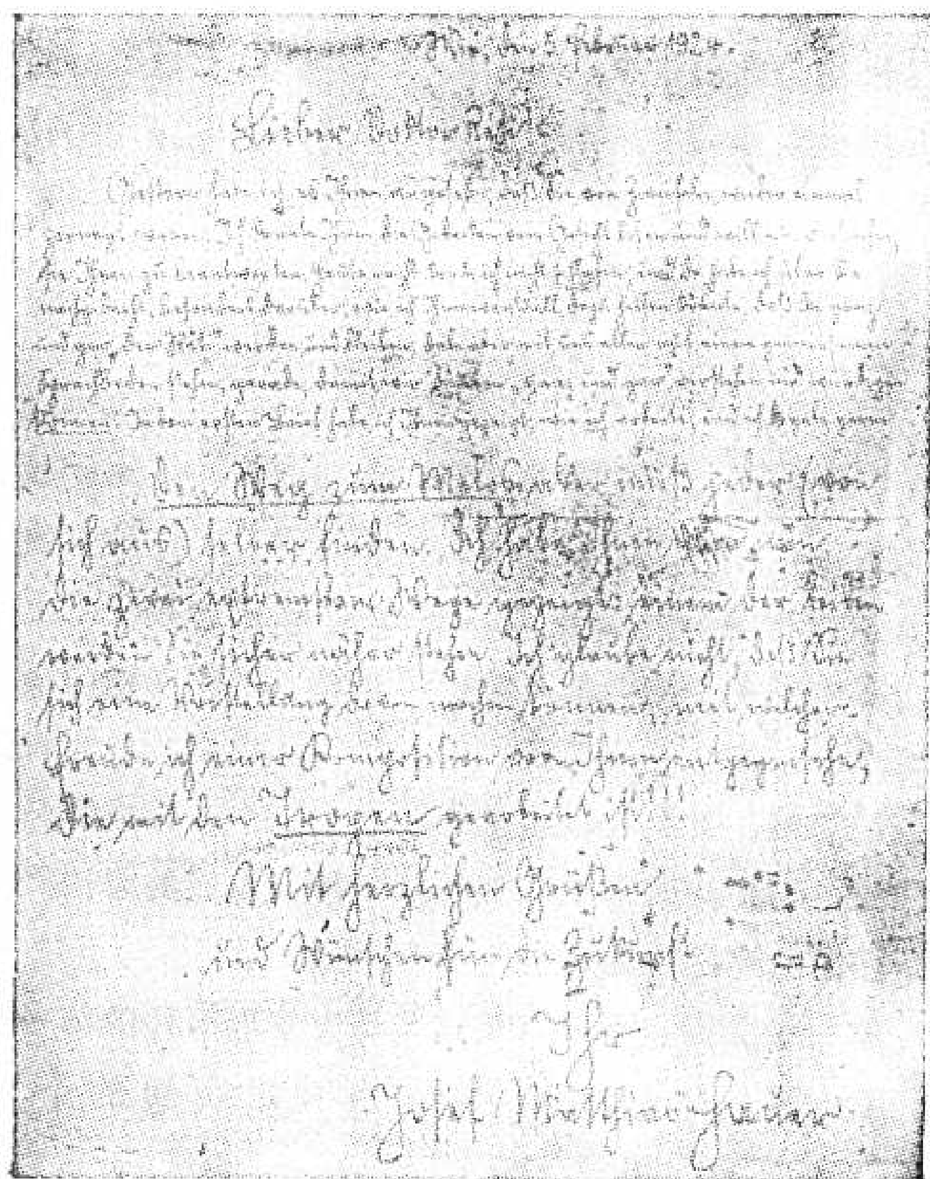
这种方法就是十二音方法。

不论这种方法能否解释把无调性作为作曲原则提出来的进一步的问题，那是后面将要讨论的另一个问题。但可以肯定，这种方法使他有可能写出那些作品，而正是那些作品，才使他成为我们时代最令人感兴趣和争议最多的乐坛人物之一；通过那些作品，他对我们一代的许多作曲家产生过令人惊奇的影响。

这是约瑟夫·马蒂亚斯·豪尔（Josef Mattias Hauer）1924年2月5日写给笔者的一封信的开头及结尾部分的复

---

① 着重点是笔者所加的。



Wien, den 5. Februar 1924.

Mit herzlichen Grüßen

Ihr

Josef Matthias Hauer

（一）

这是约瑟夫·马蒂亚斯·豪尔（Josef mattias hauer）1924年2月5日写给笔者的一封信的开头及结尾部分的复制品。仅次于勋伯格，豪尔被认为是在音乐中采用十二音概念的先驱者中的最重要人物之一。其实，他最初公开这一结果比起勋伯格来还稍微早一些。以上这封信的要点已足够代表全信中相当冗长的详尽细节（包括谱例），目的是想说服笔者在创作上接受他的十二音方法，即豪尔本人所持有的十二音方法。

制品。仅次于勋伯格，豪尔被认为是在音乐中采用十二音概念的先驱者中的最重要人物之一。其实，他最初公开这一结果比起勋伯格来还要稍微早一些。以上这封信的要点已足够代表全信中相当冗长的详尽的细节(包括谱例)，目的是想说服笔者在创作上接受他的十二音方法，即豪尔本人所特有的十二音方法。

二　十二音作曲法

“十二音音乐”的概念并非出自勋伯格，但他发展了迄今仍被这种作曲法的拥护者们在不同程度上仿效着的特有的技术。应该牢牢记住“十二音音乐”在概念和技术上的区别。在本书余下的全部篇幅中，这是了解本专题的最重要的一点。从这个意义来说，我们必须认识到，放弃自然音体制的思维，并代之以将半音阶中十二个音看成彼此平等的思维，这在当时来说，似乎是一种很自然的想法，但只处于渺茫状态之中①。

笔者手头拥有不少有关这些历史发展事件的第一手材料。我在那些日子里不仅与勋伯格有过密切的个人关

---

① R·S·希尔在一篇阐述详尽的论文《勋伯格的音序与未来的调性体系》(最初是作为在“美国音乐学会大纽约分会”演讲的一篇讲稿发表的，后[illegible]《音乐季刊》1936年1月号上)里，对把十二音概念引进音乐中[illegible]最早的尝试作了概括的评述。他的文章，除了包含一份仍然有价值的文献目录和提供一份大约二十年前整个问题出现时的情况的详尽报道之外，作为理论文献也堪称杰作，因而吸引过许多读者。

系①，与约瑟夫·豪尔也进行过合作，把豪尔的作品介绍给音乐界，而豪尔在十二音音乐开始阶段的一系列活动中所起的特殊作用又是众所周知的。

在勋伯格公开提出他的十二音理论之前若干年，关于豪尔将新音乐置于半音基础——其中每个音都具有同等的功能，强调没有主音、属音或导音的支配作用——之上的必然性已引起很多议论。豪尔从一开始便十分强调并在他的作品中严守这一法则，该法则后来竟成为十二音技术中如此重要的特征，即在一次十二音的循环（后称“音序”）中，没有一个音可允许重复。不久之后，当勋伯格和豪尔都发表各自的关于十二音样式的声明时，在关于这个观念究竟是谁首先提出的问题上，两派之间竟发生过一场明争暗斗的论战②。

尽管这个问题并非三言两语可以说得清楚，但按当时发生的情况来看，有一点是不必怀疑的：十二音的概念也许是勋伯格、豪尔（以及其他人）同时发展起来的③；但实

① 笔者曾担任过勋伯格《三首钢琴曲》（Op. 11）和《六首钢琴小品》（Op. 19）的首演（前者可见埃哥恩·威勒兹的传记著作《阿诺德·勋伯格》，1925年伦敦版）者。

② 勋伯格的十二音作曲体系是1924年在维也纳的一本杂志《转变》上，通过他的学生欧文·斯坦的一篇文章首次发表的，而豪尔则是通过一系列小册子，例如《论音乐的本质》（1920年）等去宣传他的理论的。

③ 十分有趣的是，在美国作曲家查里·艾夫斯的某些作品中也可以找到典型的十二音结构的例子，而这些作品的创作年代都在勋伯格和豪尔各自作出成果之前〔见第161页例10(a)〕。

际的十二音技术连同它的一整套法则与方法却只能单独归功于勋伯格。正是这种技术，在当代音乐中成为如此强大的力量。

至于这种技术的具体手法，当然不属于本书的讨论范围，这里不可能作详细介绍（有关这方面的知识可在许多专著中找到）。但与这种技术基础有关的少数原则特征，以及从它的应用中出现的某些概念，则目下就应引起我们的重视。

按照这种技术的准则，每一首十二音作品都建立在所谓"音序"（"tone row"，德文Grundgestalt）上。音序是一个由半音阶各音构成的十二音序列，各音的顺序完全由作曲家根据他在每一首作品中的特定意图而自由安排。就这样，整首作品或其中某一段落的进程便由音序的不断反复而形成；当然，不是机械的反复，而是运用一定结构处理的反复。首先，音序可以出现于横向、纵向或纵横结合的位置上。其次，音序可以直接采用，或用它的镜象形式（倒影、逆行、倒影逆行），也可用各种移位。

这些只是最简要的、外表的技术特征，十二音作品就是依照这些特征进行写作的。但要懂得它的更深一层的概念，还得回顾一下勋伯格发展这种技术的原因和目的。显然，他不完全满足于他前期的十二音风格（指自由无调性——译注），或者，至少是不承认他的创造性努力已经构成定局，作曲家还希望能把无调性建立在一种更加牢固的结构基础之上。在这方面，有两点是同样重要的：即既要

有一个更牢固的技术基础，又要保证真正的无调性风格。当然，他前一阶段的某些作品已经具有清楚的无调性风格了，或者至少是他已经做到在音乐实践中所能期望的最大限度地接近无调性。但要始终保持这种概念是非常困难的，调性因素一再形成威胁，不知不觉地潜伸进来并破坏那些经过适心设计的无调性结构。于是，他发展了一种技术，并确信这种技术可以更容易防止调性的侵袭和写出严格的无调性音乐来。

但应该指出，像这样的十二音技术，从其结构的角度来看，是不能保证排除调性的。事实证明，十二音音序是可以轻而易举地建立成为一个几乎完全是三和弦的结合体(后面还要谈到这个问题)。如果谁愿意的话，通过这种技术，同样有利于排除调性。而这种意愿，这种防止任何调性因素出现的忠告，正是勋伯格所一再强调的。任何一种泛音的关系，不论是体现在纵向上还是横向上，也就是说，不论是在短句中的应用还是和弦或和弦进行中的应用，都将暗示着音序范围内任何一个音的主音优势，这从一开始便被当作十二音技术的禁规——特别在开始阶段更是如此。

当然，勋伯格深知调性并不仅仅是一种和声的概念，而且是最重要的结构约束力，因为泛音关系控制着音乐的表达，使它们以单元的方式出现，从而产生了曲式。所以，如果他想彻底放弃这种曲式构成原理和高度建设性的约束力的话，他就必须赋予他的音乐以另一种具有同等功

效的约束力。他认为他已经通过把一种迄今没有先例的、完全彻底的“动机—主题”贯串法结合进他的技术里，从而找到了这种另外的约束力。用另一种结构约束力（强化了的主题一致性）去代替原先的结构约束力（调性），实际上是十二音技术最根本的概念。当然，这种强调主题现象的倾向是从一开始就体现在勋伯格的创作活动中的——是为他那天生的音乐家冲动的强烈性辩护的。在他的第二时期，即他放弃调性并代之以自由无调性乐风的时期，这种倾向有加无已。但在这个第二时期当中，他也许已经认识到，常规的主题手法已不能给没有限制的无调性乐风——其中由于和声构思的离心性而使作品结构时刻面临被溶解的危险——带来统一性。因此，他用条理化的无调性去取代那种单纯的没有限制的无调性，仍然把主题的连贯性——也许是一种夸张的、过分的主题连贯性——作为他第三时期即十二音时期的基本手段。

这就是这种新乐风的写照：从某种意义来说，它具有高度统一的音乐结构，但又严格地避免与由于主音关系而产生的其它类型的统一性有任何相似之处。

要充分了解这种概念的广泛实践结果，也许通过以下的具体例子便可略见一斑。我们选择的例子是勋伯格《第四弦乐四重奏》(Op.37)的开头几小节(见149页，例4)。在这几个小节里，十二音音序的反复出现已用数字作出标示。该例代表着这种音乐的典型写法之一。音序先呈现于

第一小提琴的旋律中，并纵向延伸到下方的伴奏和弦里。这些和弦是怎样产生的呢？就像该例所表明的，在某种意义上，它们应能“体现出音序的结构”。为此目的，勋伯格运用以下方法：把音序分割成（“旋律音序”已如第一小提琴部分所表示的）四个各由三个音组成的部分。前六小节中的和弦，由音序的这四个部分简单地作纵向排列而构成。从第六小节后半部开始，第二小提琴演奏音序倒影的移位（从G开始），但改用完全不同的节奏型。第一小提琴“模仿”第二小提琴（也改用不同节奏），但模仿只延续了四个音，其中第三、四音突然转为反向进行。与此同时，由第一小提琴、中提琴与大提琴演奏的伴奏和弦同样体现了这个移位倒影音序的各部分的连续。

第10小节开始了一种新的组合。这里第一小提琴演奏原位逆行音序，并恢复原先的节奏。像开始那样，其它乐器以音序各部分构成的和弦作伴奏。

单就结构而言，这是具有高度艺术精确性的典范。但这种方法也允许包含有某些个人特色。对于有才能的作曲家来说，尤其是对勋伯格本人来说，个人特色体现得更为充分；而对于那些较平庸的作曲家来说，则体现得较差，但多少还是保持有一定特色的。十二音作曲家一旦为一段音乐制定了一种基本设计，而音序中的少数音又尚未得到解释，他更应该采取简单的，但从音乐家的眼光来看则宁可说是不可靠的权宜之计，即把设计中由于某种原因而剩下来的未有着落的音分散开。这个程序在十二音写作中总

是一再地出现。结合着避免任何一种主音关系——这是无调性的核心所在——作为先决条件，结果“和声”产生出来了；而这种和声的唯一正当理由就是它对于音序的依附关系。这里，勋伯格认为从听觉上评价和声结合的方法，终究是个习惯问题，仍然历久犹存——连同所有未有定论的推断一起遗留下来了。

当实际情况与上述条件相抵触时，虽然增加了消极的作用，却是进一步的、甚至更重要的问题了。也就是说，哪怕是最“保守”的十二音作曲家付出最大的努力去避免调性，也几乎无法保证能建立一系列没有任何泛音关系或暗示这种关系的和弦进行的。这不仅涉及普通的三和弦、七和弦或九和弦及其转位，还涉及到各种延留音、变化音等，甚至常常涉及到纯粹的音程。简言之，只要泛音关系（纵向或横向）出现于无调性设计中，总是要被耳朵听出来的，因为泛音作用是一种自然现象，是不受任何风格所支配的。但因为在无调性设计中，这些现象的出现不仅不以作曲家的意志而转移，甚至是与作曲家的意志相违背的，这些被掩盖着的关系将产生出毫无逻辑和毫无意义的印象。至于后来的十二音作曲家，在最初的十二音精神的基础上，有意识地试图谨慎地把调性因素与无调性因素揉合成为一体的做法，却完全是另一回事了。这将在后面进行讨论。其实，无调性的、真正十二音的概念（一种不分协和与不协和，并且实际上宣告整个和声现象已不存在，而代之以动机渗透的概念）是否能保持下来，还是值得怀疑

的①。从十二音技术被采用以来的几十年历史来看，似乎恰好相反。

以下是阿诺德·勋伯格给鲁道夫·雷蒂的一封信的译文(见插页二)：

亲爱的雷蒂先生：

你的分析有两个原因使我备感欣慰。首先，我想那些曲子对你是有用处的；但更重要的是它们不仅被你认可，而且还使你行动起来。我的意思是，虽然你的分析并未对我的作品提出任何新的见解，但最重要的还在于你的实际行动。而行动之所以有价值，首先在于它是出自创作的强烈欲望。但你在论文中，特别是在引言和结论中提到的许多过奖的话，实际上表明你已十分接近我的思想领域，而这对我来说自然是很有价值的。

能与你结识使我无比高兴。你能到我这里来一下

---

① 希尔关于十二音风格的和弦样式本身可以通过频繁使用而逐步呈现出独立的和声意义并给动机结合力的统一性增效的提法，并没有由于其发展而得到进一步证实，也并没有因为它似乎与曾经成为调性领域中合法的和声的变化和弦具有相似之处而使人发生兴趣。其原因是不难理解的。古典音乐中的变音和弦，也许由于它们背离了协和的终止进行的基本设计而使人感到不协和。但无调性结构中的不协和(哪怕是无意中形成的不协和)却不是建立在这种关系上。它们唯一存在的理由(此处用法文raison d'être。——译注)是对于音序的依附。人们的听觉可以把这种依附当作一种富有意义的结构特征去记住(至少在某些情况下这是不难跟踪的)，但不能当作一种具有和声性质的代用品去接受。

吗？也许可在最近几天下午二时左右给我挂个电话。尽快。

致衷心的问候！

阿诺德·勋伯格

1911年7月1日

三 发展中的十二音技术

十二音音乐的历史，实际上就存在于为推翻技术最深处的观念及性质的大部分令人惊异的尝试之中。同样令人惊异的，是这个推翻的过程使十二音音乐在我们时代的音乐发展中形成影响如此深远的一股力量。

要解释这种怪现象，也许还得回顾一下：采用十二音技术的动机，首先是为了要创造出一种能在音乐中表达无调性的技术手段；其次是（因为协和与不协和之间的差别已被取消）用加强主题结构来代替和声组合。但可明显地看到，这两种基本趋向是如何被逐渐放松，直至在许多方面已经几乎不存在。

最使人惊讶的是，从某种意义上说，正是勋伯格本人在这个发展中闯出另一条路子来的。勋伯格在书面言论中常提出一些与他的其它理论演绎甚至他的音乐实践相矛盾的，几乎是不切实际的认识而使人感到惊奇。因而，在他从事十二音活动的一开始，他便预示刚刚提出的原则将有所改变。在1926年发表的一篇文章中，他向我们保证："十二音体系到一定的时候，到一般人的耳朵已能习惯的那个

时候，协和是完全可以重新采用的(而在目前，某些协和的结合则是不可能用的)。”

不过在那个时候，这种观念也仅仅是预言而已。因为在他所有的明确的指示中，他总是告诫人们不要让协和潜入十二音结构之中。他不仅强调必须避免在音序中出现同音的重复，他甚至对简单的八度重复也表示不满。因为“重复意味着强调，而一个被强调的音便可能被理解成为根音甚至主音；应该避免产生这样一种理解。哪怕是能引起一点儿对以前调性和声的联想也是不妥的，因为它会使人们对音乐的进行和结果产生错误的期待。如果主音不是建立在所有的调性关系上，它的应用只能是虚假的”①。

对于哪怕是足以造成调性痕迹重新出现的各种特征的严格禁令，本来是十二音作曲家应该遵守的基本原则之一。但勋伯格想要排除的许多调性特征（包括旋律意义上的以及和声意义上的）却毫无忌讳地出现在他著名的学生阿尔班·贝尔格作品的十二音乐风中。

这种重新出现的可能性在技术上是不难理解的。简单思考便可得知，半音阶中的十二个音可以轻易地被用这样一种方式组织起来，即音序完全由三和弦或类似和弦结构的连续所构成。这样一种程序当然是不符合于十二音概念最初的无调性本意的。但在技术上却又完全是可能的。贝尔格在他的许多十二音作品——例如他的小提琴协奏曲——中便没有忘记利用这种可能性。(见第150页例5，其中包括

① 勋伯格《风格与观念》，哲学丛书，纽约1950年版。

（二）

这是阿诺德·勋伯格致作者的一封信的复印件，信中对作者发表在维也纳音乐杂志《挑剔者》1991 年六月号上的一篇文章表示谢意。这篇文章首次对勋伯格的《钢琴曲》作品 11 号作了主题分析，据作者所知，这也是曾经发表过的论述勋伯格无调性作品的首次分析。信的译文见53 页。

贝尔格处理十二音概念的技术解说）当然，为了避免任何误解，有必要立即补充一句：尽管如此，他还是没有因此而离开十二音的基调。但他从不为了遵守教条而去回避他那音乐家的本能驱使他去实施的任何和弦、旋律或节奏的形成。同时，由于他从不让他作品中包含的调性因素去直接决定创作过程，他又保持了无调性的特征，并由此产生一种淡雅的、富于人情味的无调性的基调。下面我们还要指出，在贝尔格之后的十二音作曲家是如何通过把调性因素与无调性因素结合成一种统一的音乐语言，并进一步去发展这种趋势的。

目下，我们应该把注意力转移到另一个问题上，这个问题不仅也给十二音概念带来惊人的变化，甚至还预示着其结构观念的彻底崩溃。问题的焦点集中在，音序究竟是否应该具有动机作用这样一场争论上——这场争论有时几乎达到为分裂十二音阵营开绿灯的地步。但目下我们要了解的主要不是争论的本身，而是在这场论战中，某些十二音技术所固有的最薄弱的环节已不断被暴露出来的事实。

音序的动机作用意味着可把音序理解成一个音乐实体，而如果音序被看成是一种非动机因素的话，则只要音序能以某种方式在乐谱中被辨认出来便已足够，即使它的个别音没有多少规律地被分散在周围。勋伯格本人，正如可以从这种活动的带头人身上所指望的一样，坚决站出来为动机的作用辩护①，认为只有通过这种方法。十二音概念

① 见勋伯格1935年5月给希尔的信（摘自希尔的论文）。

的实质才能得以保持。至少，这是他的理论见解。但是很奇怪，在他的音乐实践中，他并不始终遵守自己的理论观点。尤其是在他的后期作品里，可以找到许多例子，其中音序的动机性质已完全消失。只能听任分析者的技巧去论证它的存在——如果真的要论证的话，在每一场合里它还是完全存在的。其实，勋伯格后来每当遇到不符合他的创作意图时，总是毫不犹豫地采取省略音序中的某些音并代之以另外的音的做法。虽然从纯正派的观点来看，这是违反十二音主义实质的大逆不道的行为，但它却是有力地代表勋伯格作为一个作曲家而讲话的。作为一个音乐家，原先当他的音乐本能与他的理论之间发生冲突时，他总是过于固执地不肯迁就他的音乐本能。

今天，音序已肯定不会被看作是一种永远具有动机作用的因素了——虽然有时它也许是的。至少是大多数十二音作曲家从理论到实践都似乎持有这种见解①。

这一切意味着什么呢？

它说明突破这些技术局限性的要求(这种技术，由于自身的限制而不顾其它相反的主张）在实践这种技术的那些作曲家中已形成如此不可抗拒的一股力量，以致那些限制常常遇到挑战，甚至连十二音作曲法最初的目的也被丢到

---

① 参看恩斯特·克然涅克的论文《十二音技术的新发展》(《音乐评论》1943年5月号)。克然涅克在他的许多著作中对十二音乐风的许多方面进行过检验。他的结论基本上是清楚的，尽管某些地方仍带有片面性。

九宵云外了。音序的动机作用如果被保持下来，要想发展一种有效的、富有变化的作曲程序便几乎是不可能的。只有在最侥幸的情况下，作曲家才有可能如愿以偿，如果他同时不断地重复那不加任何变化的、“纯正的”音序的话（哪怕也考虑到所有的镜象形式及其移位）。但是，如果音序可以仅仅作为一种“实用调式”去应用的话，用希尔的话来说，就是在一种更加曲折、含糊的情况下，如果它可以被分裂为更小的单位并任凭作曲家随意更改的话，那么，几乎任何音乐描述都可在音序的应用中得到发展，而这样的音序应用则几乎很难超越过理论上的存在①。

就这样，形式程序被保持下来，也许甚至被加强了，但其精神实质和核心信念已被抛弃。但在主题领域中的这种变迁是受到前面描述过的那种和声—旋律领域的放宽所支持的。无调性已不再是十二音作曲家不可改变的理论主张了，也不再被当作他们的作曲或美学的目标了。

从这种意义上来说，有关新近欧洲音乐活动的报道是必须了解的。譬如，我们听说过用“非常自由的十二音结构”写成的十二音交响乐和歌剧，还听说过“谁如果不知道某先生是用十二音技术从事写作的，谁就无法从音乐本身

① 在这方面，一种早在这种技术的初期就已出现过的进一步的方法证明是有效的：即将音序分成两部分或更多部分，不必使用整个音序的镜象形式和移位形式，而是根据需要只使用其中个别部分，即使用六音的、四音的或三音的序列——最后也许是二音甚至一音的序列。其结果不难想象，少数半音性质的普通设计是不能列为十二音结构的。

的音响猜想到它是十二音音乐”这类话。

实际上，突破那些据说是十二音作曲家曾经屈从过的规则，已经比起规则本身更被强调。这方面的真相已被十二音作曲家们自己解释得再清楚不过了。他们的讨论似乎已不再是围绕着十二音技术本身所固有的问题，而是围绕着另一个显然是十分重要的问题：十二音规则可以突破到什么程度？在什么情况下才可以完全不顾这些规则？

约瑟夫·鲁费尔在他那本引人入胜的有关著作中①，发表了十二位——的确是十二位——最出名的十二音作曲家的声明。在对这种技术的伟大意义作了一番严肃而恭敬的肯定之后，这“一打”作曲家中的每一位都尽力表示他自己的十二音概念的特殊处理法是如何不同于原先的体系的。

罗尔夫·利伯尔曼②是他们之中最有才华的作曲家之一，曾提出过“个别处理”这个几乎是不朽的口号，于是，技术“的确随个性而改变”。“这种技术”，他补充道，“仅仅是起点的基础。……”更为直率的是路易吉·达拉皮科拉③，他在十二音方法的应用上特别有意思，他力图把拉

① 约瑟夫·鲁费尔《十二音作曲法》(伦敦 Rockliff 1954年版；纽约 Macmillam 1954年版)。

② 罗尔夫·利伯尔曼(1910—)，瑞士作曲家，其创作风格扩及十二音音乐到爵士音乐。作品包括数部歌剧、一部由爵士乐队和管弦乐队演奏的协奏曲等。后期主要从事歌剧管理工作。——译注

③ 路易吉·达拉皮科拉(1904—1975)，第一个采用勋伯格作曲法的意大利作曲家，有效地把序列技术和意大利特有的抒情风格结合在一起。——译注

丁风的优美音调逐步灌注到这种技巧中。达拉皮科拉说："今天，我比过去更加努力地试图……探索这个体系的所有可能性，为彻底弄清而耐心工作，我凭的是感觉而不是理论。这种新的音乐语言的具体法则……就像任何别的语言一样，是活的东西，只能是到后来才能被明确下来的；今后它们将被理论家根据有创造性的艺术家在其作品中实际所做的去整理出来。"但最明确的还是另外两位行家马特耶斯·西伯尔①和理查·霍夫曼表明的见解。西伯尔说："保守的十二音作曲家和理论家会认为这不是'正规的'十二音音乐。目下对我来说，也许并不是无关重要的，但我唯一感兴趣的是我能否成功地写出真正的音乐。"霍夫曼——值得注意的是，他是这十二人中最年轻的一位——甚至断言："……缺乏经验的作曲家最好是不要去仿效'善于诡辩的'十二音作曲家；这种作曲家，如果他的创作才能不是来自序列不断变换的复杂图表的话，就没有什么——甚至可能完全没有——好写的了。事实上，某些这类作曲法的忠实拥护者对于逻辑和'魔力'的过分强调，已越出所有界限了。"当然，像这样的话是不需要作任何注解的。

虽然这些引文已足够说明当前十二音音乐总的发展趋势，这里还可补充两条有关的言论，也许对我们后面的演绎来说是特别有意思的。其中一条出自汉弗莱·西尔

① 马特耶斯·西伯尔(1905—1960)，匈牙利作曲家，曾就读于布达佩斯音乐学院，师事柯达伊。1935年后移居英国。自16世纪的音乐到爵士音乐和十二音音乐都是他感兴趣的范围。——译注

勒[①]他曾因把鲁费尔的复杂研究译成英文而给人以深刻的印象。他宣称，他曾经在自己的奏鸣曲中试图"将李斯特关于'主题变形'的观念和勋伯格的实践相结合。曲式则与李斯特的奏鸣曲相似……"。最后，温弗利德·齐里格说："我越来越与调性发生一种不可思议的和强迫的联系……"——显然，这是他自己的十二音音乐与调性相结合的方式。

毫无疑问，所有这些都表明十二音音乐新、旧概念之间的无可否认的冲突。但作为一个不受任何派别影响的旁观者来说，可千万不要随便去指责任何一方。作品应该有强有力的和真正的艺术冲动，才能给十二音音乐带来生命，使它在我们时代的音乐中形成普遍的威力；不然，十二音音乐便可能会失去它本身存在的价值。

这个使人震惊的变化过程说明了什么呢？为什么"十二音作曲法"不仅改变了它的性质，而且甚至暗示了某些几乎与其原有的性质相反的东西呢？为什么那些实际上并没有采用这种技术的作曲家仍然乐于把自己说成是十二音作曲家？虽然以下的讨论所要涉及的是完全不同的问题，但也许能为我们提供一些答案的。

---

① 汉弗莱·西尔勒(1915—)，最先采用十二音技术的英国作曲家之一，鲁费尔《十二音作曲法》的英译者。——译注

第三篇　泛调性

一　双调性与多调性

无调性与十二音技法只表示特定的、为数不多的一部分作品的特性，通过这些作曲技法，近代音乐的发展已显示得一清二楚。但许多作曲家并不采用无调性结构的表达方式，而是继承和进一步发展德彪西创始的新的调性概念。这绝不意味着凡是无调性与十二音阵营以外的作曲家都是德彪西乐风和音乐语言的简单仿效者，而仅仅是说，他们有意无意地，沿着德彪西为改变作为古典特征的和声调性而指出的方向，继续走下去。

探索新乐风的并不只是德彪西和勋伯格这两位伟大的对立者。还有少数其他作曲家。虽然他们的影响没有那么深远，却对这个发展起过重要作用。在这方面，有一位杰出的人物，就是前面我们曾经提过的亚历山大·斯克里亚宾。由于种种原因，斯克里亚宾的艺术道路是不平坦的。他的美学观和实际的音乐思想并不像德彪西那样稳定、清晰和统一，也不像勋伯格的作品那样肯定、大胆和富于革新精神。然而斯克里亚宾对这两派作曲家以及对整个音乐

世界的影响是不应低估的。虽然他走过一些弯路，但仍然不只是一个单纯的实验者。在他的某些最成熟的作品里，他发展了真正的力与美的音乐结构，而这些至今尚未被人们充分利用。在今天更热切的对于新乐风起源的探索中，也许斯克里亚宾的音乐仍然是我们借鉴的经验。

在这方面，另一种类型的先驱者，不大知名但却可尊敬的捷克作曲家雷奥斯·亚那切克是不应被忽略的。作为一位摩拉维亚的教师，有点儿远离世界上较大的音乐中心，然而亚那切克通过几种理论出版物，尤其是通过他那富有灵感和具有高度个性的音乐作品，使人们能够完整地看到在他活着的时候便已开始形成的、比以往任何时候都意义更广的关于现代音乐的概念。他能够把在现代音乐中不常见的那种人的冲动通过和声与节奏而灌注到他的新的结构中。他的许多音乐尚期待着更多的人去发现。

至于德彪西，除了他采用的旋律调性那个概念之外，在他的音乐里还可看到另一种更有特点的创作手法，这种手法我们曾经简单地提到过，就是对于由两个或更多个三和弦，或更常见地由若干个泛音综合体相结合而造成的和声的应用。作为偶然的现象，这样的双调性已可见于施特劳斯和马勒的作品中；仅此而言，还可从瓦格纳和肖邦的作品中遇到，甚至可再往前追溯到贝多芬①。而在德彪西的音乐中，它却是作为一种有规律的特征而出现的，并成为进

① 参见第31页的注解。

一步发展的起点。与无调性和弦不同，无调性和弦表面上也许表现得更加大胆，但并没有体现为真正的音乐的有机体；而那些双调性或三调性的和声却包含着若干个同时鸣响的主和弦的真正革命和积极的因素。这些多重的主和弦——开始只表现为纵向上的主和弦——经过德彪西的发展之后，常常成为完全的横向上的主和弦，即产生调性和产生曲式的主和弦。这样一种多种调性同时存在的状态，便形成调性的相互交错、重迭、补充、甚至对抗（这已不只是施特劳斯或马勒作品中那种"多调性"意义的、表现为对位性并置的调性，关于这问题，下面将要谈到)。因为在那些双调性的和声中，耳朵本能地选出主音，并将每个主音与任何一个进行中的片断联系起来，从而加入到一种意味深长的主音关系之中。这种片断可以在相同或不同的声部中找到。而且，藉以看出这种联系的调性可以是和声调性，也可以是(也许更常见)旋律调性。在一定程度上，可能由于在一个构思的范围内不必要求整个群体都必须依靠一个古典意义的主音基础——其实常常根本就没有基础可依靠，而是通过多种多样的主音族而使音乐的语言得到发展并显得富有生气。因此，在现代音乐发展之初，这类和声被简单地贴上无调性的标签是不足为奇的，虽然它们不仅不是无调性，而且，按其多主音的特征来说，几乎表现为相反的原则。

在进一步阐明这个概念之前，有必要简单提一提以前曾经提过的另一种结构式样，即通常所谓的多调性。多调

性这个词儿（顺便提一下，它似乎很确切地表达它本来所要表达的概念）本来是被用来表示两个呈对位性并置的、属于不同调的音乐线条的一种作曲手法的。因而，多调性这个词的主要弊病在于，它把调性（tonality）完全等同于调(key)，而不是把调性作为意义更广的主音统一体去理解。这个概念出现于现代音乐初期，可能是出自一种小资产阶级故弄玄虚（epater—les—bourgois）的潮流，虽然也许包含有更加严肃的动机。布索尼、斯特拉文斯基、卡舍拉、米约和其他作曲家都应用过多调性，主要是为了追求一点儿怪诞的情绪①。在这些作曲家中，没有一个是把多调性作为自己特有的、甚至惯用的表现手段的，他们之所以应用它，只是为了某种特殊效果。实际上，整个概念并没有得到继续发展。

二　游移和声

接近泛调性的概念，从而进入我们探究的核心，可以重申关于双调性效果的那段话来作为起点：“……在那些双调性的和声中，耳朵本能地选出主音，并将每个主音与任何一个进行中的片断联系起来，从而进入到一种意味深长的主音关系之中。”但前面的这段描述只涉及一种类型的作品构成法，这种构成法在德彪西谱例里那些比较原始的双调

① 莫扎特在他的一首作品中已应用过多调性，并意味深长地题名为《音乐的戏谑》。其实，多调性结构远在16世纪罕斯·纽西德勒的一首作品中已可见到（见《哈佛音乐辞典》“polytonality”条目）。

性或三调性的和声中已表现得淋漓尽致。但是到了后来，当一种性质更为复杂的复合和声出现在现代作品中时，所表现出来的已不只是纵向的和弦结合体，这些精心设计的多种调性的横向结合体已经属于有组织的结果了。而这些更复杂的结构所代表的却是与前面被称为无调性的结构迥然相异的原则。

例15(a)（第170页）可以说明这一原则，那里所摘录的，是作者的一首作品的开始段落①。初看之下，这段音乐也许很像是无调性的设计，但仔细观察，便不难看出，它是建立在几个不同主音基础上的混合体——这种混合体不是建立在几个调的冲突关系上，就像多调性那样。标“Ⅰ”的片断明显地建立在升C上；片断“Ⅱ”建立在A上；而片断“Ⅲ”，按其后面的去向来看，好像是进入d小调，但不明确——也可能是B或E。但这的确是调性的，而不是无调性的构思。不可能断定这三个主音片断中哪一个是最主要的（只有开始的几个小节，当片断“Ⅰ”独自出现时才能说得上），尤其是在这种和声调性与旋律调性相混杂的情况下。就说片断“Ⅰ”吧，也只是从和声意义上来说才把升C看作主音；但同时它又衬托着一个小音形D—C—A—G—

---

① 关于此例和另一些摘自作者本人作品的例子，尚祈读者千万不要误解，以为这是为了证明上述原则而故意编造出来的。作者认为，与其选用当代其他作曲家的例子，倒不如选用几小节他本人的作品更为直接了当。总之，要了解以上描述的动向，读者还可以在许多当代文献中去寻找证据。

C，从旋律意义上来说，这个片断又以D为主音了。到底哪个主音是主要的，只能简单取决于人们听觉在片刻间的选择。事实上，整个段落里，主音基础始终处于“游移”的状态中。尽管如此，它毕竟还是主音。

这里应该指出最重要的一点：虽然上述各个片断都表现为独立的以主音为主导的线条，其中的层次却不是任意安排和互相分离，而是融合成为一体的。实际上，它们已被一种和谐关系撮合在一起了。例如，第三小节最低声部的a小调片断♭B—A—C—A，便与其上方片断D—C—A—G—C和谐地相融合。或者，高声部的B(第7、8小节)与下方的♯C与♯G作和声的结合。这种设计虽自由地遍布于四面八方，仍然不失其主音的气氛。

通常，由于这种整体的主音气氛的作用，耳朵总是会把任何合适的音或音群与主音或准主音的单位联系起来的。在这种意义上，第7、8小节那个代表着片断“Ⅱ”所余留下来的低音♭B，将会与上方的C和A联系起来，这便足以唤起片断“Ⅱ”的完整主题意义。同样，当那个从片断“Ⅲ”发展下去的旋律线结束在d小调（第10小节）上时，耳朵也不得不把这最后的一个D音和乐曲开始和弦中已出现过，后来又在每小节的开头继续出现的那个D音联系起来——尽管这中间已插进各种不同的调性。

如果我们试用一个比较简单却很精彩而明晰的例子来说明这里所讨论的概念，也许会显得更加清楚易懂。比例摘自美国作曲家查利斯·艾夫斯的《第二钢琴奏鸣曲》(“康

科德”)。引录的两个片断。〔例10(b)和例10(c)〕为该奏鸣曲末乐章(“索罗”)① 的首尾。

先看例10(c)，毫无疑问，至少是在上方声部中，C大和弦已在一定程度上给人以主和弦的感觉。但我们所听到的却不是单纯的C大和弦，而是在它的下方还有一个A作为持续音的C大和弦——这种双重主音始终贯穿于整个段落之中。然后，在结尾之前，A音引出一个无调性片断，使人忆起乐章开始的几小节〔见例10(b)〕。这个片断结束在#C上(标“pp”处)。这个#C，连同A和紧接着出在低音部的那个G，共同构成一个过渡的属和弦，预示着较高声部中将要出现d小和弦。但正在这个时候，尽管高声部出现了#C音，最初那个主音C仍然在低声部中延续着。直至最后，G音才在低声部作为根音代替了C(与A)。与此同时，另一个有几分像是b小调的准主音片断也出现在中间声部。这个极其脆弱的b小调片断似乎无调性地引入结束音#C。但在所有这些调性(和无调性)呈现的过程中，最初那个主音基础(下方有A音的C大调)却贯串始终。最后能听到的和声(G—D—#C—A)只不过是C大调的属和弦附加一个无调性的#C音而已。请注意：无论是从技术或听觉的意义来说，假如最后用C大调和弦去结束这个作品，虽也十分合

① 该奏鸣曲的全名为《康科德，麻萨诸塞，1840—1866》，题献给19世纪40—60年代在康科德活动过的几位美国文人(爱默生—诗人与散文家，霍桑—小说家，奥尔科特父女—作家，索罗—作家)，分别以这四个名字作为四个乐章的标题。——译注

乎逻辑（读者可在钢琴上作试验），但从音乐艺术的角度来看，则会被认为是一种败笔，采用这样的“解决”法，音乐构思的诗意必遭破坏无疑。只有认识这一点，才能理解整个设计的意图。

在上述基础上，再次认识整个段落中潜在的构想，我们重复初步的假设：至少在结束之前，C大和弦已形成稍占优势的主和声，即使是隐蔽的，这种主和声也表现在最后的终止中：Ⅵ(A)，接以Ⅱ(D)，接以Ⅴ(G)，接以——至此中断，因为被期待着的那个结束音C再也听不到了。在这当中，b小和弦和一些无调性片断又引入到一个最脆弱但却意味深长的#C上的结束，显出一种主音关系犹豫不定的独特的格调。

总之，在整个构思里，没有明确的调性能起实际上的支配作用，虽然从最后这个段落的前后关系来看，C音似乎已成为总的主音，直至“终止”，都表现得很明显，但另一个具有主音性质的A音却又强有力地在低声部引进这个段落。这显得更为重要，因为不仅是末乐章，第一乐章也同样是从这个A音开始的（见原谱即可一目了然），因此，可以这么认为：C与A是总的主音，G是最后一个可听到的根音，此外，还有B和D的和声，别忘记这中间有无调性的片断并结束在#C上（顺便提一下，这个#C音，按其和声的前后关系，应看作♭D），所有这些主音及和声，都互相交迭并且几乎是同时听到的，就像从一套镜子里反射出来的光线一样——实际上，这就是“泛调性”。

艾夫斯的例子和前面的那个例子都揭示了一种调性状态，这种调性状态不易用图式来表示，但又具有清楚的确实是调性的韵味。

为使上述这种新的结构状态显得更易于理解，有必要指出：以上所引录的各片断，其中某些局部细节确实包含有无调性的材料，而不只是调性材料佐以不协和音。只是这种无调性细节过于分散，以致作为一个整体来说，给人的印象既不是无调性的，也不是调性的，而是一种结构条件更为复杂的多调性状态，用我们的概念来说，就是泛调性状态。至此，我们已进入问题的核心了。在音乐中可发现两种类型的设计，表面看来似乎都是无调性的。其实，一种是用绝对非主音关系的原则去体现的，而另一种却是用一种可以说是间接的调性去体现的——也就是说，调性并没有明显呈现出来，而是由耳朵从旋律或对位织体中各个点之间的隐蔽关系中挑选出来而产生的。

当然，两个短短的例子只能给一种新型的结构提供一点儿最初步的提示。但读者可通过当代作品中大量的例子去进一步认识这种概念；在这些作品里，虽然手法千变万化，却可观察了大同小异的结构，他将会了解到，一种新的和声概念正在形成。为阐明我们研讨的这个决定性的部分，有必要作一些补充说明，从而对以上例子的具体观察作进一步的引伸。

流动的主音

作为一个音乐术语，“和声”通常被归结成为一个和

弦——一个实际的和弦或扩大了的和弦实体。甚至当它的功能特性被作为"音级"的和声进行和作为整个段落的根本支柱去理解时，和声还是保持着(如果不是静止的话)它自身的概念，或者以它的基音(可听见的或隐蔽的)为中心，就像在古典音乐中那样；或者没有那种基音，就像在当代音乐中常见的情况。当然，和声进行通常是音乐运动的主要要素之一。但在这里所面对的式样中，不只是和声进行，就连和声本身也常常表现为游移状态，一种流动的现象。这种流动不是通过一个和弦、甚至一组和弦体现出来，而是通过各个和弦实体之间的关系而体现出来的；实际上，是通过一个完整的音乐构思体现出来的。在这样一种构思中，常常有若干个音，若干个和弦和弦分子，或者甚至是一些扩大了的片断在长短不一的短时间内起着主音的作用。某些主音只在一瞬间起作用，而另一些主音则可能在随后出现的片断中仍起着作用。比如，在一个和弦组里，某音已被确认为主音，但在新的和弦组出现时，第一个和弦组中的另一音又与这个新和弦组的关系显得更为密切，这时，耳朵就会本能地接受这第二个音作为新的主音。换句话说，第一组里的主音可以由一个音转移到另一个音。

这种流动的主音或游移和声的概念，可以作为我们理解"泛调性"现象的起点。但为了更好地弄清其实质、避免产生误解，这里有必要将这个概念所包含的原则与下列另一些概念严格区别开来。

1. 调性中心：

在分析德彪西以来的现代音乐时，人们已不再采取指出和声进行的办法，而是试图通过指出某些片断与和声支点作为调性中心的办法去解释和声思维。作为新的音乐语言的合乎自然规律的结果，“调性中心”这个术语比起以前那种把一个个和弦列成图式的作法来，显得更为贴切。然而，它又显得过于简单化，因为一系列重要特征是如此避人耳目。但这个术语更不适合于用来表示目下我们演绎中所描述的，新的和更加复杂的结构现象。因为主音不再是集中到一个音或一个和弦上，而是集中在一个构思中这样的事实，只能说明问题的一半；更重要的一半是，在这些中心里，主音本身也游移不定，实际上是摇摆于一个片断内的不同点之间的。

2. 扩展的调性：

泛调性也不能理解为仅仅等同于通常所说的“扩展的调性”。后一个术语所表现出来的特征是，尽管可能加进各种旋律与和声的外形，其中仍然有一个基本调性占据优势。而泛调性的主要特征却表现为——正是由于这个特征才使它成为真正的新的概念，而不仅仅是古典调性的扩大了的表达方式——“流动的主音”这样一种现象，即，在这种结构状态中，同时有若干个主音在发挥着引力作用、似乎是互相抵销的作用，而不管其中是否有哪一个音最终会成为结束音。在最近为了解释各种现代音乐而从事的调查研究中，我们发现，哪怕是真正的无调性部分，也或多或

少是以一种伪装的调性而出现的，因而严格区别这两个概念也就越发显得重要了。分析者们藉以推理的根据是：在现代作品中，处处都感到有泛调性的力量存在，而这种力量又尚无明确的定义，他们便试图把任何新奇的结构都解释为“半隐蔽的调性”(quasi—hidden tonality)，有时则称之为“非常规的调性”(distorted tonality)等等。但问题并不是那么简单，因为事实是，从历史的发展来说，“扩展的调性”本来是泛调性的前身，但一旦进入泛调性，其性质终于起了变化。在所有的艺术演化中，实际上是没有严格的日期和界线的，谁也不能说：扩展的调性从此结束了，或泛调性从此开始了。但区别两者之间的原则却是十分重要的。

3.不明确的调性：

这个概念在古典时期之后的音乐中有时已明显可见，十分接近于扩展的调性。甚至在施特劳斯、马勒、西贝柳斯以及其他作曲家的音乐里都常常有明显的调性段落，虽然它们实际的调关系无法确定，仿佛漂移在若干个调的范围内，不能断定一个具体的主音。然而这种调性段落与目下我们解释中指出的其他状态仍然相距甚远，其中不同主音纠缠在一起，并向四面八方散发着各自的影响。

4.调性：

泛调性与单纯调性之间的界限，是以上演绎的核心所在。请回顾一个重要的事实：在以上整个描述过程中，凡提到主音时，都一律包括和声与旋律两类调性的主音。现在，除以上描述过的各种特征之外，这两种不同类型的主

音也可以交错使用，从而最大限度地保证了泛调性中固有的结构可能性。

5.无调性：

最后一个特征也同样重要，前面虽已指出过，这里还有必要特别强调：在泛调性结构中，许多无调性组织，许多无调性的旋律外形及和弦组合——确实属于无调性，而不是单纯的半音化——都可以并常常被包括在内。但值得注意的是，作曲家并没有应用这种材料去发展最初的十二音技术意义上的无调性结构，而是用无调性外形去构成上述那些新的结构；在这些结构里，各主音推动力的差异便把无调性形态推向连续构思的高度。

无调性的调性，游移的和声，流动的主音，不同类型（调性中）的主音——一种新型的作曲思维方法即"泛调性"，正在形成中。

三　泛调性的特点

前一章仅仅是为构成我们称之为泛调性的条件提供一个初步的概念，而要对与它有关的各个问题了解得更加透彻，还应从若干个不同的角度去进行观察。

协和与不协和

在泛调性领域里，首先面临的问题是如何处理关于协和与不协和的问题；这个永恒的问题，美学家们从来都是说得多而解决得少①。

① 这里不可能站在音乐学的高度去讨论关于协和与不协和现象的起源

根据以上远离古典调性概念的有关论点，人们可能会立刻作出推测，认为在泛调性音乐中，协和与不协和之间的区别已完全不存在(就如在无调性音乐中那样)；如果区别仍然存在的话，协和与不协和之间的分界线也已被移动到可以在协和的范围之内包括有更多的音程了。这些问题

问题。但可以回顾与此问题的实质有关的两个方面。

第一、由最初三个泛音构成的音程(八度、五度、三度)及其转位被认为是协和音程，并区别于所有其它被感到是不协和的音程这个事实，本书前面曾试图对这个从未被彻底讲清楚的问题作过解释。

第二、关于不协和音的分级，至今尚未被纳入音乐理论体制这个事实。近来有人试图完成这种分级的工作。但作者认为，像保罗·亨德米特那本煞费苦心的著作也不见得能达到这个目的。这位著名作曲家曾经绘制出一张音乐图表，凭藉这张图表，任何一个能想得出来的和弦结合体，不论属于哪种风格，哪个时代(过去的、现在的、或未来的)，都能从中找到自己的地位和价值，他并没有在无穷尽之中——难道音乐不是无穷尽的吗？——迷失方向，他把每一个和弦，甚至每一个简单的音程都看作是一种毫不含糊的现象，它们在音乐上的意义都是根据其声学上的性质而一次被确定下来的但音乐毕竟不同于声学，音程与和弦都是不断处于变化之中，而不是固定、静止的。举个最浅显的例子：亨德米特认为是明确属于协和音程的四度(在他的价值等级中被列为"次佳")，在实际音乐中只有当它作为五度的转位时才是协和的(其上方音已成为根音)所有这些都已经是老生常谈的了，作曲家亨德米特当然是一清二楚的。然而，他衡量音程及和弦"好"、"坏"的标准竟是建立在这样一种成问题的估价上：把每个和弦都聚集到一个硬性的、不可改变的根音上，而不管它在构思中所起的作用如何。因为，我们从他的理论中找不到大部分现代音乐结构所离不开的那些复杂现象：双调性，杂交调性，泛调性，甚至连无调性也找不到。关于无调性，他多少有点儿过于简单地把它当作一种吓唬人的现象，或认为缺乏创造性而不予考虑。

的提出是合情合理的，如果要得出有效的结论的话，则必须用很不相同的公式来表示。

作为讨论这个问题的起点，我们可以回顾上面曾经提过的一个事实：即随着无调性音乐的出现，协和与不协和的可转化性(interchangeability)这个信念已获得公认。勋伯格首先提出的这一概念很快便被他的追随者们所接受。但也有不少作曲家实际上并未接受他这个似乎很有吸引力的理论。正当现代风格处于渐露端倪的时刻，这么多的和声效果——一些似乎既新奇又刺激，而今天如果不贬值也已司空见惯的效果——突然涌现出来，以致几乎每一个作曲家都面临是否应该彻底、痛快地接受（至少是理论上接受）任何新的、"革命的"学说的抉择。但实际的发展证明并不是那么回事。我们的耳朵对于协和与不协和之间的基本对抗作用的反应丝毫没有改变，所改变的仅仅是美学趣味而已。现代作曲家想比他们的古典前辈使用多得无法比较的不协和音，并改变其用法；随着不协和音的增加，他们又想进而缩减对于协和音的应用，实际上，几乎是彻底废除某些协和音，例如三和弦等。但这是新的美学态度的结果，而不是什么新的声学评价。无调性主义者认为，在一种现代和声的气氛中，协和音之所以不能被容忍，是因为它们听起来就像不协和音在古老风格中一样的不协和。当然，这已经有点儿被颠倒过来了。协和音不像不协和音在无调性风格中听起来那么谐调，仅仅是由于它的异己性；因而，在另一种风格相似的结构里，它也会成为风格上的

干扰因素的。

这里重要的是，别忘记不协和与不谐调并不完全相同。不协和是一种音乐现象，而不谐调则是一种听觉现象。不协和纯粹是针对紧张状态的。它有时可能是不谐调的，即使人感到不舒服的音响；但也常常具有“美的”，悦耳的效果，这主要取决于作曲家的意图和表达的艺术。如果不协和音是作为主音结构的一部分、哪怕是复杂的多调性结构的一部分而出现的，听起来就不一定不谐调；如果它的出现是基于真正的主题构思，而不仅仅是动机技巧的堆积的话。主题意义的首要性在以下的例子中显得格外清楚。

让我们再回到不协和的概念。毫无疑问，它的性质并没有改变；说它改变，那只是作曲家自己说说而已。作者还记得约莫三十年前阿班·贝尔格对他说过的一句话——这话至今记忆犹新。贝尔格说不出几十年，“我们的音乐听起来将会像今天听莫扎特的音乐一样地感到自然和简单”。几十年早已过去了，贝尔格的音乐也已拥有它的地位，但他的话却并未应验。因为他的音乐从一开始就不像莫扎特的音乐，他所要表现的，是紧张的暴行，实际上是我们时代的病态。这种意图上的差异，本身不是衡量艺术价值大小的标准，或者说得准确一点，不是衡量艺术优势大小的标准。就贝尔格来说，他曾设法——这正是他的伟大所在——把他那个时代那种走向暴行与倾轧的趋向，和一种内在的对于美与和谐的追求结合起来。在与他相近的其它作曲家的音乐里，消极的力量就更不在话下了。

回头再看看泛调性以及它在这个问题上的关系，问题不在于不协和音数量的多少，而在于这些不协和音在作品构思中所起的作用。在我们时代的音乐里，不论其个别风格如何，常常在一些很长的段落里是难得听到真正的协和音的。但其中却存在着根本的区别。在特定的无调性范围之内，不协和音的出现根本就不必当成是不协和音，好像没有紧张，本来就不期待着解决一样。而在我们时代的“泛调性”音乐的表达方式中，表面看来，也许就像任何充斥着不协和音的调性音乐一样，其倾向却大不相同。

为了论证这些不同类型的音乐结构的性质，可对例6和例7的两种写法加以比较。前一个例子倾向于泛调性的观念，后一个例子倾向于无调性的观念。

例6引录的是贝拉·巴托克的《弦乐、打击乐与钢片琴的音乐》第三乐章的开始段落。在试图对其中第一组和声进行归类时，我们发现了第4小节中“#F—B—♮F的结合(其中还应该加上定音鼓滑奏的一些经过音)。这种效果听起来当然不像是一种可归结为任何调性痕迹的表达方式。但，B音很快就被证明是一个延留音，它在后面的小节里解决到C音上；而F则下引进入E(第6小节)，这里，主题在中提琴声部出现。于是，基本和声#F—C—E便建立起来了，其中的#F无疑是和声的根音。中提琴的主题清楚地显示出，从旋律上来看，该主题是建立在#C上而不是建立在C上。虽然C音一直延续于定音鼓声部中(并由低八度的低音提琴支持着)，但从整个前后关系来看，通过细致的配器，它的出

现只不过是一个巧妙的不协和的辅助音而已。

通过以上的分析，这一原则已显得十分清楚。它是建立在连续紧张，即一连串不协和音上的；这些不协和音也不断获得解决，只是每当旧的紧张得到缓和的时候，新的紧张又在起作用了。

这个原则继续发挥着作用。第一个段落在第 9 小节结束。这里，中提琴的旋律踌躇在 E 音上，这正是开始的那个音。作曲家利用这个静止点，让定音鼓与木琴在一刹那之间，像一道闪光，再现最初的那个不协和弦（#F—B—♮F），但B音又马上解决到C音上。此刻，第二小提琴在重音#G上进入，接替中提琴的主旋律。这时的基本和声是“#F—C—E—#G”，可以这么说，最初那个七和弦已被扩展成为九和弦了。在第13小节，随着主旋律踌躇在 B 音上而出现一个新的静止点，作曲家又一次在这里插入最初那个不协和弦(这里定音鼓用不着再奏出B音，这个音已出现在小提琴声部)。

于是，这段音乐表现了一种总的来说是连续不断的不协和状态，而这种状态是连最激进的无调性主义者也难以超过的。通过对这个谱例的观察，当我们进一步了解到，连接支柱音的那条旋律线的细节，不仅处于半音化（不是自然音）风格，它本身也几乎完全是由附加的、十分明显的不协和音所组成的时候，这个问题就显得格外清楚了。然而(这是最重要的一点)这些不协和音并未被纳入计划，仿佛音乐中根本就没有不协和音。由于旋律线的曲折性，所有

这些不协和音看来好像已经有意识地被解决了——虽然解决音本身立刻又成为新的不协和音，或者根本就没有解决。

在将以上这个结构与另一个选自无调性领域的相对应的结构作比较之前，有必要暂时离开正题，来仔细检验一下，看看在巴托克的例子中是否存在着前面描述过的那种作为泛调性特征之一的“流动的主音”的现象，这现象又是如何表现的。前面已指出过，这里#F代表着最初的主音，以此为基础，最主要的和声被发展起来了。我们完全有理由把#F看作这个段落的调性中心。但由于开始几小节的和声结合是由“#F—B—♮F”转为“#F—C—#F”所构成的，不可避免，一种#F与B以及C与F相结合的主音关系便贯串始终。而这种格局的连贯性和规律性正好证明这是作曲家所预期的效果。尤其是#F，它的身份奇妙地摆动于作为“旋律—和声”总体过程中的主音基础与偶而也作为B的泛音之间——在最可靠的感觉中，它是一个流动的主音。

下一个例子(例7)，其结构概念（实际上是构思的精神实质)是多么不相同啊！这里摘录的是安东·威伯恩《五乐章的弦乐四重奏》(Op.5）第一乐章的开始片断。该作品作于十二音阶段之前，是无调性音乐的典范例子①。

这首作品好像是从这样一个信号开始的，这信号包含

---

⑭ “无主题音乐”(Athematic music)和“无节奏”(Arhythm)一样，都是从“无调性”(Atonality)一词引伸出来的。如分别译作“非节奏”、“非主题”似更恰当；但“无调性”这个词已沿用下来，后两个相对应的词也只好暂且用“无”字代替“非”字了。——译注

着两个向上飞跃的音程（用*ff*的音量）：一个小九度，用增八度（C—♯C）记谱，接以大七度（F—E）。E音被强调地重复了三次，并伴以一个和弦。这个和弦具有的主题意义远远超过其和声的意义。这个“♯C—♮C—F—E”的结合体，体现出最初两个动机，只是在这里它已表现为综向的和弦形式。接着，第一小提琴在最初几小节中奏出一连串旋律进行（与前面的音程形成反向进行）。这些音型由较低声部的和声衬托着；到第3小节，第二小提琴对第一小提琴的片断作卡农式模仿（这里节奏的重音关系已被改变）。

这个卡农式的模仿声部始于E音，与此同时，第一小提琴演奏的是♯D音。于是，这里同样出现一个大七度音程。这样一来，在动机音程上的进入便成为两个卡农声部之间唯一的“和声的”联系。除此之外，凡由两个卡农线条在遭遇中所形成的其它音程，都一律是偶合的。其中曾有两、三处构成协和音程，其余都是强烈的不协和音程。这本身是无关紧要的。也许这个构思所具有的偶然性是由于在这种相互作用的背后缺少一种结构概念所造成的。这里不协和音程并没有针对任何协和音程，而少数协和音程却是由于卡农的巧合而偶然造成的。两个卡农线条并不是按照确保不协和音程与协和音程能分布得当的有意识的结构式样而设计出来的。作曲家只是简单地决定在某处模仿先行声部，于是“卡农”就出现了。较低声部中的伴奏和弦——从和声意义上来说——也同样带有偶然的性质，并未为这段音乐的构思增加任何情趣。

在下一小节里，紧接着出现另一个微型卡农，这次是分布在四个声部中，每个声部的进入都比另一声部低一个小六度。但这里也像整首作品里的情况一样，同样缺少不协和与协和之间的相互作用，哪怕是在巴托克例子中可见到的那种转化的方式，包括任何主音关系的痕迹。因而，所有展示在乐谱上的结构奇迹，依然是徒有形式的。但不必怀疑，这显然是作曲家明确的主意和目的。一个具有威伯恩那种技巧的音乐家，如果他愿意的话，是能够创造出一种完全不同的局面的。他所力求描绘的，是一个只通过音色和力度的细微差别去表现"感情"的音乐领域；在这个领域里，将不同线条结合在一起（除开动机重复之外）的任何关系都在排除之列。这样一种与主音无关的领域，就是"无调性"。

音高调性

有一种经常被应用于泛调性的风格概念中，并获得特定意义的结构手段，也许可以称之为"通过特定音高建立起来的调性"（tonality through pitches，以下简称"音高调性"——译者）。

从广义来说，各种类型的调性都是以特定音高为基础的，因为调性是产生结构单位的一种现象，而这种现象又是通过以下过程形成的：即将一个短句、一个群体、或整首作品集中到一个基音上，而群体又常常以这个音作为开始和结束，耳朵也以这个音为根据而将它的各个部分联结起来。既然从作曲的角度来说，一个音的实质是它的具体音高，那么人们就完全可以认为调性是建立在特定的音高上的。但

更确切地说，这主要是针对旋律调性而不是针对和声调性的。因为，和声调性虽然也是建立在主音的音高上，但却是通过和声进行的必然性迫使旋律线条回复到主音上，而不是通过主音音高本身的约束力去起作用的。我们知道，在和声调性中，一个C音上的群体完全可以结束在G音或E音上，甚至结束在一个毫不相干的“假主音”上，就像结束在C音上一样地有效。

在旋律调性中，主音的力量自然更加直接地表现为主音音高的再现，就如本书第一篇所引录的那个经文歌的例子所显示的。但即使是这些古老民歌里的“旋律主音”，也是可以转换、可以转调的，这丝毫也不失其为主音风味的音调。读者几乎可以在任何一本原始民间音乐的集子里毫不费力地找到许多这类“转换主音的旋律调性”的例子。而在现代音乐中，自德彪西之后，这种例子出现得更加频繁了，但其构思却要复杂得多。

现在，让我们回到这种现代型的“音高调性”上来。其特征是：某些音高通过反复与再现，使它们在写作过程中成为强拍上的支柱音，从而起着具有主音性质的作用，既有助于使一个群体表现为一个单位，也能由此而产生曲式；即使这个群体的和声构思所表明的是另一种不同的主音轨道，或者根本就没有基础音①。

前一章所引录的谱例也可用来说明这些问题。在巴托

① 从不同的角度去表明不同的意义，作者在《音乐中的主题作用》一书的“同一的音高”一章中曾论述过与此有关的现象。

克的例子中，#F这个音，正如前面已论证过的，在这种多重主音的设计中它一直保持着主音的优势，而通过这种优势，群体的统一性才被显示出来。但这种统一性是由一种特殊结构来加强的；在这种结构里，音高的特定安排曾数次重现。在#F与C的背景上，高音F和B不断重现而不管实际的旋律线在这期间是如何进行的，通过音高本身不断重现的这样一股力量，使整个段落的组合显得特别清楚；尽管上面提到的某些音在某一瞬间内也起过主音的作用。木琴在高音区上反复重现的叮咚声被作曲家小心地保持在同一音高上，加深了统一性的印象，尤其是因为它总是在关键时刻出现，当这个群体中的一个子群体(Sub—group)快要被另一个子群体接替的时候，如果从曲式的角度去观察这个构思的话，读者必定会预测到这个乐章将会结束在同样的效果上——实际情况确实如此。

如果说巴托克的例子表示用同一音高的主音效果去作为游移调性的补充的话，那么威伯恩的例子，则表明了占统治地位的相同现象，所具有的特征并不少于前者。因为这里，在无调性的环境中，是没有一般的调性去支持这些特定音高的准主音效果的。其实，威伯恩四重奏的整个第一乐章，在某种意义上，其结构还是由于这些特定的同一音高的作用，才被约束在一起的。这种“音高调性”的十分巧妙的应用，甚至把第一个群体(1—6小节)结合在一起。因为在“*ff*”上奏出的“C—#C”这个突出的开头，在该群体结尾处的低音部找到它自己的对应物，这个对应物表现为倒

转的形式"♯C—♮C"，在"*pp*"上出现，但突出的程度并不亚于前者。这里，"♯C—♮C"已被移到不同的音高上，以致人们根本不会想到这个群体中相隔这么远的首尾之间竟会暗示着这样一种关系。但如果是通过持续不变的音高，则其中的统一性，至少是一种暗示，就很难逃过听者的耳朵。有更多的迹象可以证明，这种精妙的效果正是作曲家所想要达到的。在随后出现的两个小节里，当第二主题进入时〔例7(b)〕，上行的歌唱性片断中那个最有特点的音程仍然是"♯C—♮C"。但这种主音音高的最突出的效果还在该曲最后一个群体里〔例7(c)〕，那里不断出现的"C—♯C"（见标有括号者）贯穿在整个构思之中。我们在这里看到了这种现象的最典型的运用。也许有人会问：难道这不是简单的动机再现吗？在任何一种音乐式样中，这不是极普通的情况吗？是的，这当然是动机再现，但却具有特殊的性质。因为，假如这种动机再现是出现在一首古典作品里，它便会被并入回复到最初主音的和声构思中。而这里，在这种无调性的领域内，动机之回到原来的音高上，不是因为有了统一的主音，而是因为缺乏这样一个主音。而这种强调将动机回复到它原来音高上的做法，可给人一种结构统一的感觉，有一点使人联想起规范化的主音再现。但作为无调性主义者威伯恩的一种典型特征，最后，他还是加进了少量的陌生效果。仿佛是为了避免由于动机音高所带来的哪怕是一点儿"调性"① 痕迹而危及无调性的气氛，一个在不同音高

① 作者在这里用"tonicality"一词。——译注

上出现的极弱的拨奏和弦被加上去了；由于这和弦的加入，一个来之不易的准主音的统一体终于被彻底推翻。

再回到音高调性的现象上来，作者希望，通过对以上例子的分析，它的本质已能被充分理解。但还要强调的是：这样一种"主音音高"(tonial pitch)，并不只是偶然地出现于现代音乐里，而是已经成了现代音乐的重要特征之一——实际上，它是现代结构形成的支柱之一。每一个现代作曲家都知道它并常常应用它。在现代语言风格中，例如一首或一段C音上的音乐，其和声常常可以不建立在C上，而是建立在C—♭G—C上。从这里出发，它可以进行到各种各样的和声上，只要最后它仍回复到开始的C—♭G—C，听者便会毫无困难地、迅速地把这个段落作为一个准主音单位去接受，尽管其中并不包含有C调和弦，而且缺少属音。

但必须懂得，"音高调性"通常不是使一个音乐段落统一起来的唯一的结构概念，它常常只是使一个复杂的多调性组织统一起来的因素之一。其它因素还有和声调性、旋律调性、杂交调性(crossing tonaliet)等。通过这种主音性质的多元性，作曲构思最终呈现的正是这样一种"泛调性"的风味，这就是我们所要探究的实质所在。

无节奏与泛节奏①

任何时候，音乐表现手段的一个方面发生了变化，必

① 本节标题原文为A-Rhythm and Pan Rhythm，这是两个分别由Atonality(无调性)和Pantonality(泛调性)引伸出来的词儿，此处译作"无节奏"和"泛节奏"。具体概念见正文。——译注

定会影响到其它方面。可以意料，随着现代风格的出现，在和声一旋律领域里发生的变化必将明显地表现在节奏领域里。事实上，使人惊讶的是，这两个领域的演变，在许多地方是多么相似。

在古典音乐里，节奏概念的基本原则是它的匀称性。这种节奏匀称是与和声布局中主音终止的有规律接续相一致的。在节奏领域中，匀称性是由重音造成的；在乐谱上，这些重音由小节线体现出来。小节线是记录有规则的重音周期的再简单不过的方法。一条小节线，或者说得准确些，一个小节，包含着二、三拍或其倍数——四、六、八、九或十二拍。有时(但在古典音乐中较少见)也把五拍或七拍(用来代替二拍或三拍)作为节奏单位。除了所谓小节并用小节线来限定的小型组合之外，较大的组合则是通过把若干小节组成一个更高一级的节奏实体即所谓“乐段”而构成的。在古典概念中，常规乐段由八小节组成，如果速度较快，则由十六小节或三十二小节组成。但这仅仅表明节奏构成的基本原则。在实践中，这个基本原则常常由于扩展、压缩和各种变形而被大大丰富了。这种丰富，表现为两种不同的方式。

第一，基本的节奏匀称性常常由于缩短或(更常见)延长八小节的乐段而被打破。也许，除主要的主题之外，方整性的八小节乐段在古典音乐中也并不常见。第二，更重要的是，一首作品中不同声部的群体往往不是按统一的节奏构思去进行组合的，相反，它们的节奏常常不相同；实际

上，群体自身常常互相交迭，以致不时出现一种相当复杂的节奏状态：一种第二节奏被加在基本匀称性之上在这种意义上，拍子（指由拍号与小节线表示的基本节奏）和特定节奏（通过句法与组合法体现出来）之间的差别便被确定下来了，虽然在一般术语里不见得能体现出这种精确的差异。在这一点上，我们不要忘记，比起流传极广但却不准确的见解来，古典音乐更多是属于复调写法的，而“单旋律加伴奏”的写法并不占主要地位。除了某些钢琴音乐之外（即使是这类音乐，程度也有限），作为古典音乐主体的室内乐和交响乐，就充满着丰富多采的复调。这就是在匀称的拍子中之所以存在着节奏多样性的原因。因为旋律复调与节奏复调（rhythmical Polyphony）常常是相辅相成的。

古典音乐把这种独特式样的节奏变化当作复调时期特有的遗产加以继承。因为在当时，作为旋律线条的形态，是很少受匀称性和重音所约束的，而小节的概念则根本不存在，每一个新的声部的进入都多少采取自由的方式，即不受匀称性和周期性法则所约束。而古典音乐在一定程度上又把这种“自由”吸收到它的另一种更加严谨的组织中；当然，这就免不了要使技术上的应用能与它自身的语言与风格相适应。

但古典音乐也采用另一种形式的节奏复杂化，这种形式是通过附加在上述节奏层之上的第三节奏层来实现的。所谓第三节奏层，是由通过形成第二层次（一种在复调时期

几乎不为人们所了解的特征）的句法内部那些不规则的重音去对基本匀称性作补充或（常常是）抵消而造成的结果。这些不规则的重音，用适当的重音记号、着重音记号、保持音记号，或推而广之，甚至用渐强、渐弱记号记出。总之，整个力度调色板常常是支持和加强这种有规律的节奏状态的；但也有例外，甚至与它形成对照的情况。海顿和莫扎特充分应用这种节奏的多重性，而贝多芬则将其引至顶峰，实际上，他从大量频繁出现的极端不匀称的反重音中获得了结构上——也是情绪上——的最高效果。从那时起，在浪漫主义时期，这些经常的反重音已成为司空见惯的手法了。

但节奏领域里的重大变化，则是到临近本世纪初，随着现代音乐的出现才发生的。在和声—旋律领域里，变化的主要特征是对于调性的放弃。在节奏领域里，则是对于匀称概念的相应的放弃或接近放弃。因为和声领域的发展是朝着两个根本不同的方向进行的，一个走向无调性，另一个走向泛调性；同样，在节奏领域内也可看到一种非常相似的二元性的趋势。一种趋势是对于明确的节奏动力的彻底放弃，走向"无节奏"状态；另一种趋势则是对于旧的节奏概念的丰富、强化，最后达到确实的改革，走向"泛节奏"。

这里有必要谈谈某些细节，因为从来很少有人介绍过这方面的发展。如上所述，古典节奏概念的实质是匀称的节奏，有重音的节奏。打个比方，我们可以说：古典音乐

在某种意义上属于舞蹈音乐，或者至少是一种用舞蹈性动力来表达的音乐。当然，实际上的、强烈的舞曲重音只是或多或少地存在于某些舞曲风的形式中，如小步舞曲、谐谑曲等。而在大多数情况下，这种重音已多少有所减轻，因为过分强调舞曲性的音型会降低实际的音乐寓意。而且，这种重音的过分强调，对于精心制作的音乐来说已经不再是必要的了，因为乐段和更小段落的清晰性已通过合乎逻辑的句法而得到充分保证。实际上，如上所述，加强这种句法的艺术性，使它更为复杂化，是赋予作品以节奏多样化的主要手段。

当今，在现代音乐的一个领域——无调性——内，这种"通过句法而取得的节奏多样化"是试图通过对于根本的节奏匀称性的削弱乃至逐步放弃去达到的。剩下的是乐句的错综复杂的组织，常常被连接得天衣无缝，却不依赖于节奏的动力，最终连节奏本身也不需要了。但无调性学派的作曲家们和评论家们还是把这种多样化的句法称之为"节奏的多样化"。事实上。他们坚持认为，只有这样的设计才能体现出唯一真正高级的节奏构成法，而任何一种匀称的重音只能代表音乐中表面的、肤浅的节奏符号。但这样一种看法，至少在术语上是会使人产生误解的。因为节奏之作为一种音乐现象和感觉，总是明确地建立在某种重音规律上的；如果重音不出现，节奏与节奏的感觉消失了，剩下的便只是一种音乐"散文"。这样说，绝不意味着对这种音乐中的"无节奏"倾向作出美学的批判——正如在文学

中，诗歌与散文本身绝不是衡量艺术价值高低的标准一样。的确，节奏的自由化直至“无节奏”的音乐。都可追溯出相当正统和高贵的历史渊源，例如先前的托卡塔和幻想曲；还可进而追溯到早期的宗教宣叙调。这里要着重指出的只是这样一个事实，即在部分现代音乐中，尽管其构思仍保持着句法的多样性，甚至更重视句法，但匀称的重音已被彻底取消，不可避免地也取消了节奏。而且，这种放弃节奏的极端做法如果过分地被滥用，就像某些现代无调性作品所做的那样，还会进一步造成不可忽视的后果。

首先，我们所说的音乐和文学中的诗歌与散文在艺术价值上的相似性，在原则上是对的，但实际上却不尽相同。虽然在文学里，散文是正常的人类语言，诗歌却是某种特殊场合的表达方式；而在音乐里，情况几乎完全相反。这里，节奏是一种永恒的动力，是正常情况下的表达方式，而“无节奏”则是一种趣味性的变体，是为了适应某种特殊心理状态而产生的。

还有另一种复杂的情况。因为如果这种音乐中的无节奏式样被应用到变化多端、富于复调性质的构思中时（就如经常所见到的），要演奏得令人满意，即把作曲家的意图忠实地传达给听众，是很难做到的。每一个音乐家，在他阅读新乐谱的时候，不时会遇见一种写法，其中——这是认真的指挥最感头痛的——大量不同速度的记号、延音记号、突然渐慢和渐快的记号等等触目皆是，所有这些都出现在数小节之内，有时简直就出现在一小节内。（当用尽

一切记号也无法表达准确的演奏法时，只好借助于冗长的注释来说明记号的用意）结果还是成问题。

在他那本《乐队讲话》里，伯纳德·肖，一位英国主要管弦乐队的著名成员一开始就透露了有关乐队的某些活动与内幕。在谈及上面提到的那种乐风时，他强调一个指挥在排练时（这时他显然可以集中在解释和分析上）和在实际演出时（这时他必须依靠音乐本身）所达到的效果是多么出人意料的不同。在谈到对诸如"一个小节里有八个八分音符，每个音符都有不同标示"这类音乐有过深刻研究的指挥家时，肖补充道："他煞费苦心，竭尽全力地忠实于作曲家的意图，把乐队弄得心慌意乱；可是一到正式演出，却根本不是那么回事，原先所有那些无益而繁琐的分析都被抛到九霄云外"。

这便一语道破了无节奏在实践中的实际情况。诚然，这种对音乐匀称性的突破，确也代表我们时代富有建设性的结构动力的一个方面，因为它活跃了作曲家追求新鲜效果的想象力。但一旦走向极端之后，必然会引向类似和声领域里产生纯粹、极端无调性的那样一种绝境。

但正如和声领域里只有一种现代演革的趋向是通往无调性、而另一种更为宽广的趋向则是通往不大相同甚至几乎是相对立的方向一样，在节奏领域里，走向无节奏的趋势已被一种走向丰富节奏式样、走向泛节奏的趋势所抵消，实际上是被征服。就像我们把德彪西看作是和声—旋律领域里新的积极趋向的开端与象征一样，我们也可以把斯特

拉文斯基看成是节奏新潮流的开端与象征。

从技术上来说，斯特拉文斯基究竟采用了什么新的节奏式样呢？

记得若干年前，作者曾在新英格兰大学音乐系作过一次关于现代音乐中节奏发展的讲演，其中充斥着大量学究式和美学的解释，演讲人坚持了如下的要点：虽然古典音乐只用二拍、三拍加上其倍数，偶尔也包括五拍或七拍作为拍子单位，现代音乐则可以加上十一拍、十三拍、十七拍，甚至更高的基数也可作为相当自然的节奏因素。不难想象，如果，例如13个十六分音符的节奏被用来与17个附点八分音符的节奏作对位式的并置，那么，为我们贮存着的该是一些多么吸引人的组合啊！这次讲演，使不少听众真正陶醉在这种动人的境界之中。但遗憾的是，事物的发展根本就没有证实这种幻想。总之，斯特拉文斯基所创始，后来又成为普遍倾向的做法却表明完全不是那么回事。比以前更高和更复杂的数字并未被用来作为基本单位，而已为人们所熟悉的、简单的节奏要素却被结合成为比以前更丰富、更多样化和更复杂的节奏和重音式样。

通过例8（第158页），我们可从典型的斯特拉文斯基式的设计中列出拍号接续的图表来。我们在这里所看到的，不是什么十三、十七、十九为顺序的节拍单位以及这些要素的复合，而是二、三、四这类旧的节拍单位，只是表现为新的交替式样，用新的方法去进行组织而已。偶尔也插入一个$\frac{5}{8}$拍子的小节去丰富原有的节拍，但节奏的本

质至少从理论上来说还是简单的。然而，由于重音周期的不同，例如在两三个$\frac{3}{8}$小节之后接以$\frac{2}{4}$或$\frac{3}{4}$小节，再接以$\frac{5}{8}$小节等等，这虽然已经是半个世纪以前的作品了，今天听起来仍然是够刺激的和令人兴奋的。一个已经习惯了古典节奏的耳朵，偶尔会漏过或补入一个八分音符的拍子以便恢复重音的"规律性"。但对于已经习惯了斯特拉文斯基的节奏(或习惯于巴托克及许多其他现代作曲家的节奏)的听者来说，上述节奏式样却传达了一种明确的、相当自然的节奏观念。但是，当你对这种复杂效果的实质有所了解之后，就不应该忘记，所有这些不规则的节奏，仅仅是在有规则的节奏明确地被建立了一定时间之后才能采用到这首作品中来的。于是，不规则节奏的应用会使人联想到不协和音在泛调性领域里的应用。就像那些不协和音一样，尽管不断出现，也应看作是对于协和音的偏离；而把不匀称的节奏看作是对于基础的规则的节奏式样的偏离，虽然这种规则的式样也许在长时间内根本未出现过。

可以说，斯特拉文斯基所避免的只是古典的匀称的原则，而不是放弃古典的节奏动力本身。事实上，他丰富并加强了节奏的古典观念——有点儿类似于德彪西虽抛弃了古典调性，却仍然保持主音的现象和主音的精神本身。无节奏阵营的作曲家，出于他们的需要，试图通过复杂的句法去取代节奏的组合，从而放弃节奏本身。相反，斯特拉文斯基在他作品中那些更需要加强"节奏"的地方，有时甚至完全中止对于乐句的组织与塑造，而单纯依赖于节奏与

重音——这个事实甚至被某些评论家看作是一种缺陷。是否应该这样看待，这不是我们讨论的范围。这里，应该充分肯定斯特拉文斯基所创造的关于节奏结构的新概念，这种概念已经在发挥着它的作用，并将继续影响着一代代的音乐家。

以上我们论证的是节奏发展的两极：一方面走向节奏的解体与放弃，另一方面走向节奏的丰富、变形，最终形成节奏的更高级的模式。然而，与和声领域的变革相对应，节奏领域的进一步发展，已显露出——甚至更为明显——这两种根本歧异的趋向可以相辅相成、取长补短的令人惊异的征兆。

所有这些趋向都是为了一个目标，即既维持节奏匀称的观念，同时又把节奏改造成为更高级、更复杂的结构形式，或者换句话说，把规则和不规则融合成为一体。所谓“交替节奏”就是这类节奏的雏型。当旧的匀称的观念用持续进行的$\frac{2}{4}$或$\frac{3}{4}$拍子单位来表示时，便出现一种新的易于理解的交替模式，可用例如$\frac{2}{4}-\frac{3}{4}-\frac{2}{4}-\frac{3}{4}$或者$\frac{2}{4}-\frac{3}{4}-\frac{3}{4}-\frac{2}{4}-\frac{2}{4}-\frac{3}{4}-\frac{3}{4}-\frac{2}{4}$（这种模式也可记成重音交替的$\frac{5}{4}$拍子）来表示。

但近年来又出现一些同出一源的更加复杂的模式。某些十二音主义者——说得更确切点，一些较为年青的、受传统影响较少的、逐渐背离纯粹无调性的十二音作曲家——似乎开始对一种新型的、独特的节奏模式和匀称性大感兴趣。例如波里斯·布莱克赫便使用一种“常变拍子”的

手法，他提出等差级数序列，如2，3，4，……12，加法序列①，如2—3—5—8—13，变换排列的序列②，等等。在某些情况下，他发展了一种非常有效而又易于理解的节奏构思，尤其是当他的理论想象力被置于他那固有的音乐家才华支配下的时候。但当他毫不含糊地实现他的理论模式时，实际上所得到的是他曾经在大学讲课时预言过的即将来到的抽象状态，因为在演出时，这样一种数字式的演奏是无论如何也不可能被察觉的。

可以肯定，在未来的年代里，将会出现更多创造性的节奏方案，新的拍子与重音模式的尝试。不过，在这方面有一点是不容忽视的：即，记谱技术的不足将使演奏者无法表达得那么细致，有时甚至会把想要表达的节奏弄得含糊不清。这里，设想中的节奏与拍子之间的差距增长了。关于节奏模式，哪怕是错综复杂的、不规则的节奏模式，也不一定总是要明确体现在谱面上的。前面曾提到的路易吉·达拉皮科拉就讲过这样的大实话："瓦格纳……音乐史上最伟大的革新者之一，也从未显示过对于节奏因素的特别关心。在他大量的作品中，也只用过一次$\frac{5}{4}$拍子。……"不过，复杂的节奏决不限于$\frac{5}{4}$或$\frac{7}{4}$拍子的频繁应用，正如

① "加法序列"即数学中的"斐波拉奇数列"，其规律是后一数为前两数之和。——译注

② "交换排列"(Permutation) 即若干数字的各种不同排列法。例如：1，2，3可构成123、132、213、231、312、321六种不同的排列法。——译注

谱面所显示的，格律的图式只能表明一部作品的部分节奏概念。在许多场合中，节奏的复杂化的确也是通过格律模式来体现的，但情况又并非常常如此。现代作曲家往往在他们的乐谱里倾向于轻视外观的明晰性和易读性。人们已经感觉到，他们有时甚至是，即使不把节奏图式搞乱，也宁愿使人感到迷惑不解并以此为满足。总而言之，现代作曲家在处理节奏变化上越是显得反复无常，成功的希望也越大，根本就不去回避节奏的难度及复杂性，而常常是在一种较为简单的格律设计的背后，由节奏所形成的重音去构成一种隐蔽的难懂的组合。事实上，一种行之有效而又易读的节奏与格律的记谱法，不管是否可能成为节奏变化的基础，今天已经完全发展成为一门技术了。

许多新的、更进一步的节奏观念可能会随着其他类型的写作方法的出现而被建立起来，例如试图将不同的节奏作对位化的结合。当然，如果是单纯用机械的方式去实现，那么充其量也只能算作是一种——用比喻的说法——“节奏的多调性”。但如果作曲家能用富有灵感的和使人信服的方式把不同的节奏概念结合到一个更高级的整体之中，则可以产生真正“泛节奏”的新颖的效果。

亨德米特作于1924年的《钢琴协奏曲》就是一个将对比关系的节奏并置起来的有趣的、早期的例子①。甚至在亨德

① 当然，一个更早的，非常巧妙的多重节奏结构的例子，可从莫扎特的《唐·乔万尼》第一幕中找到。在那里，三个乐队同时用不同的拍子演奏。

米特之前，美国作曲家艾夫斯的作品里便已出现过几处给人印象很深的交错节奏的例子，其中，完全属于不同模式的拍子与重音同时鸣响。这些作品，有的已不仅仅是处于实验阶段。而是对于新节奏的富有远见的应用（有关艾夫斯某些结构革新的更全面的描述，请见例10的说明）。

事实上，在美国作曲家的作品中，通常节奏都起着重要的作用。这也许是由于与爵士乐有着渊源关系的结果；即使是今天的美国作曲家，也几乎在所有带有自由爵士风的作品里肆意使用打击乐，有时竟达到希奇古怪的地步，但却常常是一些很有效果的，匀称与节奏的新模式。在美国以外也一样，虽然不同的国家，不同的学派，都各自应用不同的方法，但对新的节奏动力的探求已成为今天许多作曲家作品中最重要的组成部分。

当然也应该看到，我们已经接近一种危险的境地，以为创造发明总是应该达到或超过自然法则所允许的界限。因为，如果这些多变而歧异的构想不是在创造力和记谱法两方面都有十分的把握，几乎达到无懈可击的地步，它们很可能在演奏中是过不了关的。它们最后的实质性问题只有在遥远的将来——也许是不久的将来——才能得到解决；音乐的演奏，至少是其中的一部分，将会突破至今仍起主导作用的乐器和演奏者（虽然他们是活的符号）的局限。但这是后话。

泛调性与曲式

讨论节奏，自然免不了要涉及到作品是如何构成的，

以及节奏单位如小节、乐句和乐段等究竟在作品结构中起着什么作用的问题。这就给我们带来另一个重要的、但其定义却不太明确的概念：即音乐曲式的概念。

曲式概念的实质是什么？现代音乐又是怎样改变这个概念和它的实际应用的呢？

在回答这些问题之前，还得作一点说明。因为音乐中"曲式"这个词包含有两个不同的含义。首先，曲式是由动机与主题的动力作用而产生的，是对于少数动机与主题作变形、处理而发展形成的。事实上，这种意义的曲式是创造一首作品的结构美和深度的真正重要的因素。但还有另一种概念的曲式。这第二种意义的曲式是指一首作品可以分成若干个部分和段落，一首作品正是由这些部分和段落构成的。其技术作用包括赋予一首作品以它外在的、结构上的形式。这是通常音乐家们在谈论曲式时所想到的概念。在以下篇幅中，凡提到曲式这个名词时都是指的这种"外在的"曲式，至少目前是这样。稍后，我们可能还要回到包括内在的含义、更全面的概念中来。

在讲清楚这个术语的概念之后，我们还得重复最初提出过的问题：现代音乐的出现和发展给曲式概念带来什么影响，起了什么变化？

我们可以看到一种生硬的、近乎可笑的发展过程。古典音乐，也许还有古典音乐理论，都是离不开结构图式的，例如奏鸣曲式、回旋曲式等便都是根据这种结构图式建立起来的。当然，这些图式从未被严格遵守过，到了浪漫

主义时期和浪漫主义时期之后，更是逐渐被放宽了。原因是，古典的曲式，其中以奏鸣曲式最为典型，在一定程度上是与和声的结构并行发展起来的。因此，一旦古典的和声概念被动摇，那种图解式的曲式也就不那么时兴了。随着现代音乐的出现，作曲家们和理论家们倾向于放弃这类曲式的呼声也越来越高，即使不是绝对禁止旧"曲式"。他们坚定地认为，新的和声概念需要相应的新的曲式式样，而新的式样又只有来自音乐语言本身。

因此，人人都期待着曲式的新式样的出现。

但是，虽然现代语言已越趋明朗，甚至已分支出各种不同的技术和风格，有趣的是，在作曲的地平线上，处处都未见有任何新的规范化的曲式浮现。

到底是什么东西妨碍着被期待的"曲式"的具体化呢？

要弄清这个问题，首先应看到，古典曲式的核心是照这样去组织乐曲的原则，而不是某种特定的组织乐曲的方式，不是结构的图式。特定的图式，即使是在古典时期也并不总是被严格遵守的，而仅仅是在个别情况下服从于不同时期和不同的创作轨道而变化着；而原则本身则几乎是一种不受时间限制的手段。这就是实际的"曲式"。

然而到了最后，由于长期使用的结果，原则和图式便被混淆了。

随着现代和声思维的出现，基于"主——属"进行的旧的结构图式越来越明显地不能维持下去了，音乐家们又期望能找到一些新的图式来作为曲式的新原则。但他们显然

大失所望，因为这类图式一直没有出现过。

关于这个问题，还得再作一点补充。古典的曲式原则首先是建立在上述的组织方法上的；其次是建立在同一首作品中早已出现过的主题或段落的再现上。一种已经熟悉的形态的再次出现（例如奏鸣曲的重复或再现），把其中各个部分统一到一个结构整体之中。这两种比较简单的手法（组织乐曲的方法和主题再现的方法）便成为古典时期外在的曲式概念赖以发展的全部依据。所有种种结构的图式，例如奏鸣曲、回旋曲、小步舞曲以及许多其他形式的乐曲，都只意味着与作品中某种类型的主题、和声、节奏相适应的特定运用而已。因而，在现阶段，当和声与节奏的思维方法已发生了变化的时候，结构图式当然也应作相应的调整。但只能是按实际需要去进行调整——因为在现代音乐中，和声进行和节奏类型都多种多样，不是凭单一的和声基础（例如“主——属”的关系）去产生作曲计划的；没有一种单一的结构图式能够适应这种多样化。然而，虽然没有出现具体的结构图式，曲式的更深一层的原则却并没有消失。正是这个原则，在古典音乐中产生了“主——属”的结构，而在现代音乐中，则使作曲家得以通过组织乐曲的多样化方法和各种再现的手法去发展合乎他们意愿的任何一种“结构图式”。事实上，这个原则现在依然是音乐中产生曲式的基础。

旦无调性音乐，正像它们回避规则的匀称性和严密的组织性一样，通常也不喜欢主题的再现。当然，这不意味

着他们的音乐是不讲曲式的，也许它已深深地扎根于另一种类型的曲式即动机的连贯性中。当然，这种动机的统一是否能够完全弥补通过组织即可得到的那种外表曲式在某些方面的缺少呢？这问题仍在争议中。例如勋伯格的《第三弦乐四重奏》第一乐章这样一首作品，即使是一个能从其中感受到风格本身的魅力的听者，对其中的明确意向以及各段落的平衡——不论从结构的观点还是戏剧的观点——也仍然是不得要领的。从结构来说，也许他就很难说出其所以然来，比如，为什么要这样结束的。重说一句：内在的曲式，主题的形式是决不会从这类音乐中消失的，这类音乐所缺少的仅仅是一种外表的、结构的曲式的明确式样。相反，现代的非无调性主义者，我们姑且称之为泛调性主义者，因为他们不像十二音主义者那样被束缚在一种特定的结构原则上，因而他们的处理手法便有着无限的可能性，所有可以想象得出的各种类型的“曲式”(实际是指曲式的结构图式)都可自由采用。例如巴托克的《弦乐，打击乐与钢片琴音乐》，前面我们曾引用过的第三乐章就表明了这样的结构图式：A，B，A；C，D，E，D，F，G，A。而且，在接近乐章结尾时，该作品第一乐章的主要主题又再次出现了，只是把原先的半音写法扩展成为自然音的变体。也许不像单纯三部式的奏鸣曲图式那么集中，但这个结尾的逻辑性并未因此而减弱；在巴托克的这首乐曲里，正是这种更自由更复杂的式样，才贴切地适应着多方面的主音关系。

然而，年轻一代的十二音作曲家，正因为他们更接近于泛调性的其它各个方面，也在探讨这种更自由但却更有机的曲式概念。因此，在这个领域里也同样存在着内部的对抗：正统的无调性主义者几乎彻底放弃结构意义上的“曲式”①；另一些作曲家则力求接近于泛调性，反而加强作品的段落划分与组合，几乎每首作品都形成各自的结构图式。

还有更加意味深长的特征，从中可以看出，这同一种对抗性至少已有部分趋于明朗化。古典音乐使用一种结构的设计，其应用几乎已成定规：即，人们已熟知的“主题发展”手法。古典意义的主题是具有一定长度的乐思，通过其特性，地位和强调而成为作品的重要结构支柱；主题的组织加强了作品的明晰性。在这方面，它们或多或少与和声的进程是相一致的，就如在总的终止设计中所表现的那样。真正的无调性主义者，在他们乐章的开始处——有些真正的无调性主义者也只有在开始处才这样做——明显地回避可辨认的过长的主题，因为这样的主题会使人过多

---

① 这种倾向的必然结果是，那些在结构上抱虚无主义的作曲家，在无调性刚刚面世的那一阵子，只好求助于陌生的小型作品。勋伯格在谈到这些作品的“极端简短”时进而写道：那时，不论他还是他的学生都没有意识到这个原团。“后来我才发现”，他声明，“我们对于曲式的看法是对的，当我们不得不把极度的激情和极端的简短平衡起来的时候”。（见《风格与思想》第105页）对“极端简短”的强调看来是正确的；但企图把它说成是为了“把极度的激情和极端的简短平衡起来”的需要，则是缺乏说服力的。

地联想到与主音结构相联系的清楚的段落划分。但在后来的发展中，如上所述，十二音作曲家们越来越离开无调性，随着主题不可避免地重新被启用，所有已熟悉的组织手法、再现的原则、在某种意义上甚至还有旧的“结构图式”也都出现了。当然，今天每一个现代的作曲家，不论他是不是无调性主义者，都在创作交响乐，奏鸣曲和组曲，不过并不是按照“主——属”的设计去表达的。其总的原则虽已千变万化，却还是存在的，而且即使是在那些极端的激进分子中间，也没有更多的关于要用任何新的“曲式”、新的式样去代替(比如说)奏鸣曲式的谈论。

不过，曲式领域里的发展倾向并不是一帆风顺的。在前进的航道中有着各种各样的逆流和旋涡。其中有一种逆流集中表现在无主题音乐的问题上。

不应把无主题音乐混同于没有主题的音乐①。虽然这种音乐有时确是没有主题的。无主题音乐不是建立在主题或动机贯串基础上的音乐，而是一种自由发展，不把主题形态的近似性作为结构的粘结剂的音乐。值得注意的是，德彪西和勋伯格这两位伟大的现代音乐的开拓者有时也不自觉地把无主题观念作为他们的原则。不过，他俩终于抛

---

① “无主题音乐”(A-thematic music)和“无节奏”(A-rhythm)一样，都是从“无调性”(Atonality)一词引伸出来的。如分别译作“非调性”、“非节奏”、“非主题”似更恰当；但“无调性”这个词已沿用下来，后两个相对应的词也只好暂且用“无”字代替“非”字了。——译注

弃了这个观念：勋伯格由于采用十二音技术，相反地把动机贯串的手法引向顶峰；而德彪西至少在实践上也取消了这一根据，虽然在他的音乐里还保持着偶尔放松主题粘合力的倾向。几年之后，捷克作曲家阿罗伊斯·哈巴在提倡无主题写作上又大爆冷门，也许他的成就主要是在理论上而不是在实践上，但在范围更广的作曲家的音乐中迄今尚未出现过这类倾向。当作者流露出对这个观念有一定兴趣时，希望不至于使那些曾经对他的一篇早期论文《音乐中主题的作用》表示过赞同的读者感到失望。也许人们会感到奇怪，在为音乐写作中主题逻辑的必然性写出最强烈的辩护词之后，竟发现他从一开始就没有离开过关于无主题写作的思考。其实，他的看法并没有改变。如果说他坚持着什么观点的话，那就是：主题连贯性之作为一种艺术原则，决不可能在作品构成中消失。

但这决不意味着在某些个别的作品里，或个别作品的某些部分，其发展的路线不可能由于一种新的、貌似不连贯的乐思而被打断，甚至一再被打断。如能巧妙地运用这方法，可能有时甚至会产生一种独特的、风格卓有成效的表达方式。近数十年里，在某些第一流的文学作品中也偶尔可发现一些性质近似的作品。而且，在新近的一些实验性的音乐实践中，这种暂时离弃主题贯串的方法又被与一些新的结构观念结合在一起了。

要弄清在这个发展中所提出的问题，首先得弄清无主题音乐这个概念所包含的技术方面的含义。只要稍加思考

即可看出，这个术语是决不应该从极端的，字面上的意义去理解的。无主题主义必然保持着有点儿类似无调性的倾向，按照前面的描述，这种倾向是永远也无法完全达到的。在音乐中，绝对的无主题主义是一个不可想象的概念。因为它必定意味着对于任何统一力的彻底排斥，完全取消作品中各部分之间的任何联系，最后连作曲家自己作为结构的组织者的作用也被否定了。因此，无主题主义在实践中所可能达到的程度，只能是由于多少对传统主题与动机手法的排斥、由于被别的联结方法所代替而体现为一种基于纯节奏、句法因素的结构、或者——这是特别有趣的——一种基于序列观念，即十二音或别的序列的结构。结果恰好相反，在无主题构思的作品中频繁出现的，首先是组织最严密的动机形态，例如用十二音技术或别的什么序列技术写成的音乐。

在这类作品中，作曲家对其乐思的组织不是通过以主题或动机片断作为开始来实现的，而是以一个“音响结构”(sound formation)（这里用“和弦”一词已不能准确地表达其含意）作为开始，并通过将它潜在的可能性发展成为范围更广的群体来实现的。这个基本结构便成为整个群体的结构动力，并只能由下一个结构去替换它，而下一个结构本身又与第一个结构有着一定的联系。

皮埃尔·布列兹的《第一钢琴奏鸣曲》(例11)就是这类作品的具体例子。1—4小节明显地构成第一个群体，其中又可分成A、B两个子群体(sub-group)。虽然初看之下也

许会以为这是按十二音原则构思的（很可能作曲家确有这个意思），但细看之后却可发现有些区别。第一子群体（谱例中标以A）从升F音向上跃入富有意味的D音，值得注意的是该子群体的结束音也是这个D（一个标有特强记号*sffz*的D）。通过这样安排，一种调性——一种相当无调性的“音高调性”——统一了这个群体。下一个群体(B)与第一个群体相呼应，甚至结尾采用的材料正是开头那几个音的完整重现：♯F，D，F，♭E（见谱例中标出的数字1，2，3，4）。这样便出现了一个强调了同一音高的结构。最后那个二分音符的D音，同时又形成开头那个序列再次被采用的开端，但这回用的是逆行的形式：9，8，7，6，5，4，3，2，1。经过这样处理之后，乐曲开始的全部三个群体(A，B和C)便都以“♯F—D”作为框架，从而形成一个统一的整体，尽管末一个子群体中那个F音被延伸到群体以外的另一个小节。

这说明在无调性构思的背后隐藏着一种类似调性的动力，这种动力是由无主题的序列概念产生出来的。这里我们所指出的只是针对调性动力的因素，尚未提及所有其它值得一提的结构概念。作曲家是否能够通过他的理论而引伸出使人信服的艺术启示这样一个属于美学范畴的问题，这里也略去不谈。

另一个例子摘自本杰明·布里顿的歌剧《卢克丽霞的受辱》的结束段(见例12)。必须指出，这个例子绝不是用来补充前一个例子的，不论在风格、结构、乃至思想体系等

方面。它都与前一个例子没有任何相同之处，而是完全相反。布列兹和布里顿这两个极端的例子正好有力地证明，偏离旧的结构，可以到达何等歧异的地步。因而，泛调性甚至可以预示一种调性与无调性的混合体——这种现象，下面将会看得更清楚。

因为，如果布列兹的例子说明极端的无调性可以（至少是部分地）通过它自身的无调性结构而被取消的话，布里顿的例子则说明一种几乎完全属于调性的结构可以由于它自身织体的增厚与多样化而产生出某些完全不同于调性的因素。

初看之下，布里顿的例子似乎是道地的调性音乐，就像布列兹的例子初看之下似乎是道地的无调性音乐一样。但如果我们从线条的内部脉络去观察，并且不要过分从谱面去理解和弦的延伸的话，就不难发现布里顿的调性几乎已经消失了。按这段音乐的脉络来看即使是C音这个冗长的持续音，也由于上方和声的不断增长与变化（就如古典音乐中持续音的情况）而给人的印象是它不完全是一个和声基础，而大部分仅仅是一种色彩性背景而已，必然会与上方层次共同构成新的音响组合。这些上方和声，或者“和声旋律”，又几乎总是相互交迭的，当一个层次进入时，另一个层次还在继续鸣响。因而它们彼此之间以及与低音之间便产生隐伏的无调性关系和效果。但其中依然保持着一种不能否认的超级调性(supertonality)至于主题形态，当合唱声部的旋律线条上出现一种近似传统的主题形态时，管

弦乐“伴奏”采用极其简朴的配器自由地烘托着，从外表看来几乎是无主题的。

再重申一遍，以上之所以要对布列兹和布里顿的例子进行比较分析，目的无非是为了要说明，泛调性这种倾向是可以如何从大不相同的结构原则中得到发展的。现在我们实际上已经来到一个十字路口，也许已到达所要探讨的课题的焦点。在我们的脑子里，一方面已有典型无调性和无主题的概念(就如布列兹的例子)，另方面又有典型的调性和主题的概念(就如布里顿的歌剧摘例)。但这两种概念所导致的构思方法终于越出了调性与无调性、主题与无主题的范围，其发展不是直线进行，而是各走各的路，只有经过一段很长的时间之后，才会达到重新结合的境地。

在许多当代作品中，都可发现这种未先经历过无调性和无主题写法的周折而直接从调性和主题走向偏离这一轨道的倾向。这种倾向始于某些英、美作曲家，尤以沃恩·威廉斯和艾伦·科普兰最为明显。科普兰在他的某些作品例如《第三交响乐》中，比起他的那些更为大众所熟悉的半标题性的交响诗来，采用了更富有个人特色的式样。

通过这首作品某些段落所暗示的结构概念，可以从中窥见作品结构的新的远景。例13摘自该交响乐第二乐章的开端。最初由圆号吹出的嘹亮的号角声表明了F大调，虽然♮B(此音在第三小节“Sforzato”处仍被保持着)给这段音乐增添了另一种调式般的色彩。第七小节，旋律线上升到♯F，随后经过一番动机反复，终于结束在♮B上(第11、12小节)。

因而，整个群体可以听成两种效果：或者，把♮B当作主音，在这种情况下，C音（包括前四小节中所有这个音）具有那波里六和弦的性质，接以♯F（属音）和♮B（主音）；或者，把这个旋律线简单地当作从F大调出发，并“无调性地”进入♮B。经过一些离调之后，出现一个新的乐思〔例13(b)〕，本质上是开头那个号角声的倒影。然后，例13(c) 所引入的，有点儿像是第二主题，这是开始主题及其倒影的颇具魅力的融合。（对主题连贯性的强调是这种作品表达方式的主要特征，正如下面将要论证的。）这个主题又回到F上，而且该乐章是在它作了进一步的表达之后才结束的。

以上例子虽只揭示了这种倾向的某种迹象，却很值得注意，因为它以相当明朗的方式表明了这种概念。当施特劳斯、马勒和他们的一代人经常最大限度地扩展调性而又从不松动过它的戒律时，科普兰，这位美国音乐发展的先驱者，虽采用了也许比他们更简单的方式，却显得更自由，更不受约束；这便为后来的发展播下了种子。在将这种倾向朝着更加错综复杂的式样发展的过程中，整个更加年轻的一代，通常是一些才华横溢的英、美作曲家，大大地活跃了我们时代的音乐局面。这个进程越是往前发展，两种对照鲜明的原则似乎越是互相靠拢：一种从“调性-主题”的概念出发，另一种从无调性和无主题的概念出发。下一章我们将要具体地谈到这种引伸出来的综合物。

然而，关于我们讨论的这整个课题，有一点看来似乎是最根本的——当我们的探究越是接近结尾的时候，就越

发显得重要。就是：应该确信，在所有这些实验中，原先被否定过的东西，只要能找到可以将它们并入综合的音乐整体并成为其中有机组成部分的途径，便有可能幸存下来，除非这些新技术本身已成为音乐的普遍"法则"的一部分，否则，即使他们曾被人们当作艺术的最终结论而欢呼过，也仍然是短命的。当然，先锋派认为，所有现成的一切，随着他写下的第一笔，都将成为过时，新的纪元又开始了。这种狂热有时甚至是富有成效的，尽管它开辟的不是一个艺术的帝国，而仅仅是一些有趣的省份，也应认真加以探索。

正如保罗·兰格① 曾经说过的："激进的式样永远也不可能消灭旧的式样……艺术领域里的武装暴动是难得成功的。"

这个论断对于无主题音乐这个特定概念来说是合适的，无主题音乐的概念只能似是而非地作为总的主题原则的一部分而成为一种活的——虽有一定限度——作曲概念；这个论断对无节奏也同样有效，无节奏只有作为泛节奏的一部分才能奏效；无调性也只有作为泛调性的一部分才是有效的。这个论断，对于近年来出现的众多全新的领域也都是有效的。下面将作进一步的具体讨论。

"音色"的演进

以上讨论曲式时，我们已论述过一部分纯粹由作曲构

① 保罗·兰格(Paul. H. Lang, 1901年—)，美国音乐学家，曾任《音乐季刊》编辑。——译注

想体现的艺术概念，但尚未涉及与作曲构思不可分割的各类音响。各种类型的音响通常被称为音色，这是借用美术的一个名词。不同音色由不同乐器产生，而产生音色的艺术全靠调配使用这些乐器的技巧，即配器的技巧。一首音乐作品可以写成独奏、重奏(室内乐)，或者写成——近两个世纪以来已成为最重要的类型——由整个管弦乐队演奏的作品。因此，下面有必要谈一谈管弦乐调色板在近几个世纪里的发展历程。

在讨论过其它领域的发展之后，也许读者正指望着继续按类似的两个分支去对配器领域进行阐述，这似乎是合情合理的：一个分支与产生无调性的诸因素相适应，另一个分支则与泛调性的多种可能性相适应。采取这样一种公式化的类推法，似乎与实际情况不尽一致。在音色领域里，尚未发现存在这种类似的两极性。不过，作一次调整也许会得出一些有趣的结论的。

古典管弦乐法，虽然组织严密，连最小的细节也被制订出来了，但就其性质而言，却是十分简单的。弦乐之作为技巧最发达和最灵活的乐器，在作曲的全过程中担负着最主要的任务；木管担任伴奏，偶尔也演奏对比的旋律；铜管则在定音鼓支持之下完成了这个设计。这种格局，到了古典主义后期和浪漫主义时期，当不同乐器组处于更加平等的关系时，被大大丰富了。这种倾向随着现代音乐的出现而加剧，现代音乐常常有一种把木管乐器提升到甚至比弦乐器更高的地位的明显趋势。

当然，木管乐器用法的扩大与加强，只是整个增长音色范围的总趋势中的一个具体特征。从这种意义来说，柏辽兹之后的作曲家在逐步利用管弦乐调色板的实践中则主要是把各种乐器的最高与最低音区纳入使用范围。实际上，这些极端音区有时已成为一首作品在音色设计方面赖以发展的主要根源。

在最大限度地丰富和扩大音色与音色结合的可能性这个总趋势中，两种相反的倾向已明显可见。但正如前面所说的，绝不能把这两种相反的倾向与和声、节奏领域里两种不同的发展目标联系起来。这仅仅是个别作曲家的个人爱好问题。而且，在同一个作曲家的不同作品里，有时也采用不同的配器原则。

如果要描述这两种不同原则的乐队着色法的话，可以这么说：一个原则企图最大限度地模糊单件乐器与乐器组的作用及个性，把它们熔合成为一连串不确定的和几乎是不可辨别的音色；另一个相反的原则则通过保持甚至加强乐队中个别乐器与乐器组的作用，力求达到最高的音色效果，把乐队组织成为几乎像是一个人类各种个性特征的集合体。

可是，再强调一遍，这种相反的配器方法与任何乐风的倾向无关，在通常的情况下，一个作曲家的全部作品或者甚至是一首作品的所有段落，也不可能是限定于一种配器原则的。这样的归结之所以常常与实际应用不相一致，原因是：上述的差异在原则上虽十分明显，但在实践中却

是很难完全做到的，因为这些原则常常按作曲家瞬息之间的意图而改变着和互相结合。无疑，拉丁作曲家①的想象力较少集中在复调写法上，因而，和他们的德国同行相比，似乎更倾向于音色的透明性。不过，从例如德彪西的《海》和斯特拉文斯基的《彼得鲁斯卡》，或另一方面，从施特劳斯的《交响诗》和勋伯格的《五首管弦乐小品》（Op.16）来看，谁也说不准其中的任何一首究竟是采用哪一种原则的。毋宁说：两种原则都在这些作品中起过作用。这样一来，两种原则的存在便只有理论上的价值了。但在作品的不同阶段，它们是指导着作曲家的意向的，从而体现出它们真正的价值。

不过，在近几百年来音色的演化过程中，有一种潮流已被证明是坚定不移、带普遍性和不可阻挡的：即扩大音色光谱的范围和增加其可能的微差与结合的潮流。其实，要不是受乐器性能的限制，这种潮流早该把管弦乐调色板改变成为更多样化更有效的工具了。在富有创造精神的演奏者的协助之下，作曲家们曾力图借助于各种精湛演奏的花样去克服这些限制。

即使是在弦乐四重奏这样有限的乐器范围之内，我们还是可从前面那个威伯恩的《五乐章的弦乐四重奏》的例子（例7）中看到，音色光谱是怎样分裂成无数的微差的。仅仅在开头的一个半小节里，我们已听到三种不同的基本音

---

① 指法国、西班牙、意大利等拉丁民族作曲家。——译注

色：常规拉奏，弓杆击奏(col legno)和拨奏。最初的那个增八度(第二小提琴与大提琴的C—#C)用一弓演奏，力度标记是“*ff*”接以“cresendo”。相呼应的那个节奏位置不同的大七度(第一小提琴与中提琴的F—E则标以“pizz”。然后，跟着出现的是三个标以“*fff*”的用弓杆击奏的和弦。接着，中提琴与大提琴又继续拨奏出几个和弦，在一个半小节里，标出的力度记号是*ff*、*f*、*p*、*pp*；第三小节末尾，又是一个极弱(*ppp*)但却标有重音记号的拉奏和弦。随后出现的微型卡农(第四小节)改用靠近琴码演奏(Su pontice o)回复到“*ppp*”并冠以渐弱记号。所有前四小节的做法及类似的情况，在整首作品里比比皆是。结果是很有效的，但也常常是一种效果抵消了另一种效果。

除了弦乐器能够提供多种音响可能性之外，我们还可从现代总谱上随时发现各种特殊效果，例如琴弦上的拨音滑奏，圆号的泛音列滑奏，定音鼓的滑奏，等等。这些手段，有的确实进一步丰富了管弦乐的调色板，而有的则从谱面上看来比演奏的实际音响给人印象更深。

总之，也许音乐实际上已处于幻想高潮的前夕，在扩大音色光谱上担负着以前连做梦都不敢想象的重任，使上述那些较早期的尝试相形见绌。以下篇幅，将进一步介绍这些可能性，今后，它们也许会正式被载入音乐史，成为真正新的一章。

电子的奇迹

众所周知，我们时代的科技成就也给丰富多采的新音

响带来许多令人意料不到的手段。不仅是某种特定类型的新音响，就如以往任何时代由于采用新乐器而增加现有库存那样①，而是整个新的音响范畴。这种发展，从某种意义来说，始自留声机与收音机的发明；近年来，录音机又为我们增添了许多电子手段。这不仅为任何音响或噪音的录制和随后的复制提供极大的便利，而且任意改变音色和音高，增减速度和力度也成为可能；总之，可以按任何想象得到的（甚至想不到的）方式去改编一首曲子。

不出所料，音乐工业的发展加速了对于这些可能性的利用。今天的无线电和电影就像所有亲缘关系中的其它领域一样，电子手段不仅已成为音响制作的最重要手段之一，而且在很大程度上也说明了音乐创作的风格以至内容。

甚至艺术音乐也参与这一发展。法国和德国的开始培植电子音乐，随后美国的作曲家（范围较小）也参与这种实践，不久便分成几个派别。果然，他们当中的最激进者竟宣称，只有电子音响才代表我们时代唯一真正的音乐，而所有以前的音乐很快便会成为原始的，实际上是史前期的音乐，最终必将从艺术实践中被淘汰。

可是，"电子主义者"创作的音乐还很难证明这样一种

① 不过，请别忘记，我们的大部分现代乐器至少在原理上是古老原始的，虽然只是近几个世纪来才臻于完善，它们却已随着人类度过了上千年。这是一个重要的事实，因为它表明了今日被采用的乐器编制不是偶然发展的产物，而是一种自然形成和艺术逻辑的结果。（参见柯特·萨克斯的《乐器史》）

狂妄的断言是正确的。不管怎样，目下各派所关心的，主要是造成这个新的音响世界的各种技术的可能性以及它的物理—声学的性能，而不是它的音乐内容；因为把这种音乐介绍给我们的常常是工程师而不是实际上的作曲家，或者是，工程师和作曲家的协作。但由于目前我们所研究的不是当代的音乐大事记，而是对能为这些广泛倾向提供目标的原则作出解释，因而，也就没有必要深入整个发展过程的细节①。不过在电子音乐这个领域里，有一点对我们所讨论的专题来说是有趣的，的确十分有趣。可以肯定，由于这些电子音乐的实验而推动起来的工艺的进展，总有一天，**在无穷无尽、连续不断的一系列音高和一系列音色两方面**，作曲家是会取得支配权的。

当然，目前电子音乐的实践距离这种局面还很遥远，虽然某些电子学派的作曲家表现得好像这种局面已经来到，或至少是即将来到。其实，这个目标连接近也是谈不上的，除非那些乐器，也许应该叫做机器，能出现在市场上，而不仅仅是在接受慷慨资助的实验室里，好让作曲家可以在这种机器上能够轻而易举地把任何有创造性想象力的构思变成实际作品：无穷尽的音高和无穷尽的音色的任

---

① 但应该指出的是，法裔美国作曲家埃德加·佛列斯是第一个指出这个目标的，因而，在欧洲有时被当作这整个发展的"奠基人"。此外美国作曲家亨利·考威尔也早在1911年便开始从事这种试验，在他的作品中，例如那首引人入胜的《班施》，他通过非电子手段所获得的音响效果，就其音色和倾向来说，都是明显属于音乐范畴的，而今天正是电子设备所企求的。

何复音组合。只有在十年、二十年、五十年或更长时期以后，——而不是在那以前——才有可能在现有音乐史所讲述的迷人故事中加进这新的一章。

关于这个未来时期的境况，还得补充几句。虽然我们还不知道这样一个时期将会产生什么实际的具体结果，但有几点是可以肯定的，这绝不是什么主观臆断。

在这样一个未来的电子世界里，作曲家可以预先把他的作品“演奏”进他的“乐器”里以便日后的直接再现，演奏的概念也就改变了。演奏家将会消失，这至少在今后几十年里还是不大可能的；他们可能承担新的功能，在某些方面给作曲家留下更多的责任，而在另外一些方面又接替作曲家的某些任务。总而言之，作曲家还有可能把他今天连记谱也不可能的复杂结构变成实际的音乐组合。人们也许会推测，无主题写作的时代，无节奏和无调性的时代必将来到。但情况会使人出乎意料。只要全面想一想这个问题即可明白，恰好与人们的推测相反。这就把我们带进整个思考链条中最关键的一环了。

那个无穷尽的音高和无穷尽的音色的时代，不论什么时候来到——不论是通过电子手段或是别的什么未能预料到的手段——许多今天习以为常的概念将随之成为过时甚至完全消失，连我们平均律中那个巧妙的半音阶也不能幸免。只有一种因素是不会过时的，因为它基于一种自然的、不可改变的现象，那就是泛音列以及由它派生出来的和声。未来的音乐家究竟是否愿意使用这些和声，那是另一个纯

粹属于美学的问题，正如今天我们看到它们已不大被使用一样。不过，作为一种永恒的倾向，作为音乐结构的一种支柱，尽管其实际表达方式已为人们所回避，它们是不会被抛弃的。前面引录的兰格关于武装暴动在艺术中很难成功的那段话，是特别中肯的。

今天，音乐电子化的先锋主义者们正陶醉在他们那无止境的变革欲望和对传统观念的嘲弄之中。从欧洲音乐季节的报导中可以看出，电子音乐确已开始占有一定的地位。滑稽的是，勋伯格和其他十二音主义者这些“现代音乐的老朽们”曾一度被当作发善的忠告者，如今也不怎么被人理睬了。然而，电子化运动还没有进展到足以使它的拥护者们能够看出其中存在的问题。这问题由于掺杂着复杂的工艺学因素，与以往各时期的音乐所存在的问题相比，要显得更为错综复杂。问题主要集中在：如何把这种音乐及其全部含义和音乐发展的趋势联系起来。因为在这里，陷入真空的危险性特别严重。音乐的范围越宽，越无边际，给其中的变化赋予条理就越是显得有必要。在它未来的无边无际的领域里，音乐将不得不在化为一片混乱和把无穷尽加以组织两者之间作出抉择，今天，我们从无调性与泛调性两种对抗力量之间的冲突中所看到的，正是这种对抗的性质。也许扯得太远了，但却是十分必要的。现在我们还是言归正传吧！

四　泛调性作为综合体的作用

以上演绎，是先通过直接描述，然后再用较为间接的方法，去逐步揭示被我们归入泛调性名下的各种作品构成类型的情况的。虽然我们已尽力从各种可能的角度去观察问题，但对这些叙述多少感兴趣的读者可能还会认为，我们论点的核心所在，即泛调性的技术实质，还没有用十分具体的措词讲清楚。比之十二音作曲法来，这里所描述的泛调性概念就显得似乎过于抽象，它的性质几乎是不可捉摸的。

不过，这样的异议虽然就事实来说也许是对的，但却是建立在错误的前提上的。这已经离开了这样的事实，即作者的确没有感到他有责任去公布一种新作曲法的规则，两种概念的性质是不能相比的。"十二音作曲法"属于技术范畴，即作曲方法的一种类型，就像赋格的写作技术一样——这样打比方虽然不完全恰当。而泛调性是一个一般的作曲概念，就像调性或无调性一样。它不能用刻板的图解或一套规则去解释，只能通过描述它的性质与外表，通过考察它的不同侧面与特点去求得理解。泛调性与调性和无调性一样，只能看成是一种倾向，一种相近的措施。音乐作品中从来就没有可以表明的绝对一样的调性或绝对一样的无调性的；它们只是一些概念，就像泛调性一样——不过既然已形成概念，就不是不可捉摸的，因为它们已划出能确定音乐进程的范围。

这里，也许读者会允许我介绍一桩个人的回忆。当十二音技术刚被采用几年之后，有一次我问一位年轻但颇有名气的作曲家："究竟是什么原因促使你改变原先的乐风的？用那种乐风，你显然可以表达得很成功，而新的技术呢？"踌躇片刻之后，他回答说："这不是表达得充分不充分的问题。我意识到——这似乎吸引着我——没有别的作曲方法能像十二音技术那样，使我得以解决这样一种'材料耐用力'。这就是我转向它的原因。"

坦率地说，以上的陈述——的确纯粹出自内心——表明一种高度伦理的艺术态度。因为它所显示的，是作曲家不让在他自己与他的目标之间经受任何损失的内心信念。但一接近问题的实质，人们就会拿不准，究竟克服技术困难的要求是否真的是创作者的天职。一个作曲家自然不应回避困难，但也没有理由一定要去自找困难。从艺术角度来看，重要的是效果能否与他的创作远见相一致，而不是他如何去取得这种效果。

再回到关于十二音技术与赋格技术的比较并试图对这种比拟的某些方面进行评价，也许对我们会有所裨益。我们首先可能想到的第一个事实是，赋格曲或者帕萨卡里亚只是在初学者看来是困难的，而在熟练者的眼里则实际上代表着一种更为容易的作曲方法。它们较少需要作曲家的想象力，因为在某种意义上，这类结构模式是预先规定好了的。当然，这绝不意味着赋格和帕萨卡里亚不能写成最高级的作品。成就决定于作曲家能够写出真正的艺术之作，

而不决定于他采用的技术模式。如果他不能让他的想象力去适应这种既定的技术方案的话。

这样一说，读者可能会感到困惑，难道一个正在转向被认为是“最难以表达”的十二音技术的作曲家，在他的内心深处竟会没有埋藏着一种可以一劳永逸，可以不愁自己的乐思会找不到确切的曲式——实际上是有时乐思被“曲式”所代替——的潜在的欲望吗？这种防护的要求，这种担心在现代音乐表达的汪洋大海中迷失方向的顾虑，确实至少是相当一部分作曲家已经转向(并继续转向)这种技术的原因之一。

相反，值得注意的是，近年来同样是这些作曲家，却越来越显出一种摆脱对这种技术的严格应用的倾向，实际上已渗透进一些与原来的想法相对立的因素。前面我们已描述过这种倾向的细节；如果加上前面提出的关于在被我们称为泛调性的范围内可以而且已经包括进各种无调性或十二音形态的意见，读者只好把这种状况看成是两个领域的和平共处。诚然，这样一种和平共处的无可争辩的事实已构成我们这个时代的音乐发展中最重要的征兆之一。但也带来它最棘手、最复杂的难题之一，其后果只有通过对所有的分散的力量——共同的和技术相似的——作出认真和不存偏见的思考之后，才能被理解和找到可能的解释①。

---

① 按以上提出的情况来看，我们时代最有趣的音乐奇观之一可能具有新的和更深一层的意义：这就是，最近几十年里，英国音乐在经历过长期相对的创作不振之后，出现了使人震惊的复兴，以其迅雷不及

首先我们不要忘记，尽管有那么一些反对的意见，无调性和十二音技术还是用众多的可能性大大地丰富了作曲的范围，它们给作曲家带来许多新的旋律式样、新的和声结合；至于新的节奏和新的结构方面的各种大胆的行动，则是采用别的方法所不可能产生的。这个新的表达领域的开发，连同在这个领域里可以在牢固的结构基础上进行操作的希望，吸引着许多作曲家采用十二音技术。由于采用这种技术，即使是改变得最多的形式，就必然要同时割断与许多表达领域的联系，这就是这些作曲家之所以要试图改变这种技术的规则，以及为什么他们之中的一些人今天既把它当作是一种排他性的作曲方法，但又宁愿轮流采用十二音的和自由的式样去进行写作的原因所在。因为只要是这种技术被完全保持下来，即使是改变得最多的形式，就永远会存在着一个作曲家所无法靠拢的广阔的写作领地。但另一方面，泛调性就其本质来说，则可以包容任何无调性的表达方式，并能使之成为它特有的多重调性行星系的组成部分。实际上，作为游移的调性关系的一种状态，泛调性是能够赋予无调性形式以新的意义的，用新的旋律式样作出新的旋律，新的和声结合合作成新的和声，甚至让无节奏和无结构的观念转化成为一些更高级的一体

掩耳之势重新登上国际乐坛。这个复兴是由于我们时代的最对立的音乐动力的融合而产生的，但却没有陷入任何极端。英国音乐一进入这个新阶段，走在现代运动最前列的，有时甚至是它的激进派，但它的目标，就美学来讲，是综合而不是分离；就结构来讲，是一体化而不是无调性。

化的表达方式。

因此，一些当代的十二音乐谱和泛调性式样的乐谱，初看之下好像并没有多大区别，这是不奇怪的。两者最重要的特点都是舍弃主一属的概念。在十二音写作试图把自身的活动范围扩展到某些调性领域，而泛调性则在其构思中尽量吸收无调性思维的情况下，它们之间的相似点也许体现得更为突出。不过，当音乐在更高级范围内发展调性时，又依然存在着很大的区别，尽管它可能部分地出自无调性线条以及与调性无关的音乐(就如泛调性那样)；尽管它可能由于妥协而被改变了（就如今天大多数十二音音乐那样)。

其实，这种差别即使表面上也许并不明显，但从原则与效果两方面来说却是十分重要的。因为泛调性作品按其基本自由的原则，是不必受任何一种结构模式所约束的；不论什么样的无调性、十二音或别的序列形态，“泛调性”作曲家都可将其包容进自己的织体之中。之所以采用它们，仅仅是因为有利于表达他所要表达的效果，而一旦当他的创作意图需要某些别的表达方式时，他又可以随时放弃它们。而十二音作曲家则不同，不论他可能作出什么样的妥协，不论他如何自由地对待他的规则，总还得按他的观念所奉行的原则，去自觉地要求一种固定的结构，一种“手法”——虽然是一种具有多种可能性而又可以随意打破的手法。

当代音乐面临的严重结构危机

因而，无调性与泛调性之间所存在的这种对抗——一种虽在创作实践中已逐步降低而在原则上却丝毫未变的对抗——中，当代音乐构成中的主要难题和主要危机之一已明显可见。这是每一个现代作曲家所面临的一种危机，不论他的音乐是属于序列型的还是自由型的。前面我们已具体地描述过，十二音作曲家在他的不断循环的音序中寻找一种固定的结构基础，**但正是这种固定，使他常常被诱向一种缺乏内在和声含义的结构**。而自由型作曲家的构思则不受这种结构所支配；但他却面临一种在不受明确的结构基础约束的条件下传播其乐思的相反的危险。在古典音乐中，这个基础是以终止式和主题贯串作为条件的。这两个条件今天已不怎么起作用了，至少是不按老规矩去应用了。它们是如何被新的用法所代替，在新的结合中又是如何保持原先的精神的，最后两个例子也许能够说明问题。

我们先从法国作曲家安德略·约里维特的《钢琴协奏曲》(作于1950年)中摘录几个片断。之所以要选择这首作品，是因为它那鲜明的管弦乐色彩可以作为一类音乐语言的典范，在仍属于调性的范围内，可以当作自由现代乐风的恰当的例证。当然，见167页上的例子仅记出其中最主要的声部。为便于与完整的原谱相比较，(d)例用原谱的号码标出不同的段落(见圆括号)。

例14(a)为该作品的开始片断。一个弱起的旋律音群(auftakt)急剧上升并释放出一个强有力的重音和弦。这个

和弦的结构相当复杂，但其主要动力似乎是建立在D音，即G的属音上，而G音则是个整个乐章逐渐朝向的和声中心，以下出现的所有音乐足以证明这一点。因为，当钢琴奏出这个和弦时，第一小提琴与小号则同时奏出开始旋律，即作品的第一主题；而这个旋律也是建立在作为“旋律主音”的D音上的。主题由其它弦乐器演奏的和弦担任伴奏。该和弦的组成音（♭B—♭E—♯F—A）取自上述作为基础的钢琴和弦，连同剩下的D—A—D（疑为C—♯G—D之误——译者）共同构成把整个段落汇集在一起的复杂的和声。这里决定性的一点是：这个中心和弦与主题旋律聚结成为一个单位；D音不仅是和声与旋律的基础，而且旋律进行中的所有支柱音也正好与持续着的和弦音相一致。我们可以逐音进行跟踪：如上所述，D音是旋律的开始音，又是和声的焦点音。下一小节，旋律的重音是♭E，该音已包含在和声中。后面一小节，重音先是♭E，然后是A（由长号奏出），它们同样包含在和声中。下一小节的重音是♭B，这个音同样属于和声的组成部分。留心观察整个计划的发展是十分有趣的。因为在第4小节长号进入处，♮G音（第一小提琴）按理应为旋律的重音，但由于该音不包括在和声中，它的进入被切分节奏推迟了，并被长号的A音（此音包含在和声中）所代替。这一切表明，在良好的现代音乐里，复杂的和声如何不凭借任何序列之类的法则而被应用，并且仍然有可能建立在一种结构基础上。这个片断的旋律及和声的概念都是合情合理的，但何者构成主要的动力却很

难说。

在第7小节里，旋律线从D(疑为♭D之误——译者)下降至C(第8小节)，这个半音下行来自主题的开端。如果我们把开始片断看成是G的属音，则下一小节的和声音型似乎就是Ⅳ(C—♭E)接以Ⅴ(♯F—D)——虽然不应该随便把这类术语套用到这种现代设计中。

这里应用了一些节奏重音，逐渐被大量打击乐器所支持，给整首作品赋予一种独特的色彩。随着变形与扩展，这个过程持续了一些时候，到(2)处(见原谱)，开始主题的一部分在弦乐上用*pp*的音量奏出一段美妙的对位。经过反复之后，终于在(5)处进入基础主音G。这里，一个新的旋律线出现在双簧管声部中〔见例14(b)〕，这是开始主题的"继续"，是由这个主题的旋律材料衍生出来的。旋律及和声的进程再次合为一体：钢琴伴奏中构成"不协和弦"的各音仍然取自旋律。只有基础音G才具有纯粹的和声价值。

标号(8)开始了第二主题片断〔例14(a)〕。和声的出发点依旧是低声部的G音。但立刻在钢琴旋律中出现一个就其外表而言可以看作是♯c小调的乐思。不过由于伴奏的弦乐用精心设计的复调补充了这个旋律，整个乐思尽管具有传统调性的特征，其风格却丝毫未受到破坏。这个第二主题完全不同于第一主题，甚至与之形成对照；但意味深长的是，它的主要旋律片断(♯G—♯C—E—♯D—♯C)仍然可以发现是第一主题基本轮廓的移位(谱例中用括号a与a^1标出)。

第二主题用各种交错的调性贯串于整个段落之中，这样便开始了展开部(12)。开头以G作为基础主音而出现，但又再一次点缀着不同的调性。

这个段落最后引入尾声(23)，尾声在(33)和(34)处到达高潮。最后，不少于五个主题结合在一个罕见的、千变万化的、同时又是清晰不过的设计中〔例14(d)〕。注意这个主题的发展动向是值得的。

1.第一小提琴与第一小号一齐奏出这时的主要主题，以开始主题的材料作各种变化的发展；

2.第二小提琴与第三小号以沉重的节奏奏出第一主题的“继续”；

3与4.大提琴和低音提琴分别奏出两个“尾声主题”，这两个主题在(24)处首次被采用过；

5.此外，在钢琴的低声部出现该乐章优美的第二主题，并由圆号支持着(34)。

虽然调性形态和无调性形态都清晰地出现在这个音响整体中，虽然乐章结束在明显的g小调上，但最终的效果仍然既不是调性的也不是无调性的，而是给人以不同于两者的感觉。这里提供的虽只是一份十分简要的象征性谱例，只要读者能耐心读完这乐谱，他马上就会理解这一分析的目的。这里，一个写作计划被发展起来了，就其复调织体而言，也许初看之下并不规范，几乎带有随意性，但实际上却是建立在一种明确的结构基础上的，虽然作曲家的想象力从不受任何法则或体制的约束。之所以有可能做

到这一点，正是由于在这作品里，和声与旋律的计划都同样来自一个统一的主题动力这个事实。

以下的最后一个例子将表明，类似的目的是怎样通过另一途径去达到的。也许作者会再一次被允许从他自己的作品之一《三个寓言》(管弦乐)中引录出几个片断。

该例是一份缩编谱，仅录出其基本设计。例15(b)(第171页)为作品的开始段落。第7与11小节的和弦群体通过乐器配置而显得光辉夺目，它们集中在竖琴、钢片琴、钢琴和钟琴上。例15(c)列出这两个和弦的一些转位、扩展和变化，因为整首作品是从潜藏在这两个基本和弦里面的计划发展起来的。

这里，我们应该从一开始就注意到某些与十二音技术很不一样的用法：首先是两个基本和弦都包含有一个共同的E音，相应地，在另外的例子里就有可能包含甚至更多的共同音；其次，除了转位、反向进行等等之外，最初计划的各种自由变体也同样是可用的，可是，与序列技术的结构概念相同的是，这里的旋律与和声也是从一个基本乐思发展而来的，通过这两个和弦体现在这首具体作品中。但这种始终坚守既定结构的做法，在这里不应看成是一种法则，而仅仅是一般的结构规划。主要的主题程度不同地按该结构型相接近的变体去发展；但也有许多连接句，其中最初的计划被改变了，甚至被某些新的形态所装饰。

在指出这些一般性的原则之后，我们可通过例 15(b)去进一步观察它们的应用。两个基本和弦所内涵的动机乐

想已可在开始几个小节（1—6小节）的旋律进程中找到。我们可从这里的弦乐与木管声部中听到A—E—B—F的结合，而9—12小节则是C—G—#C以及♮E（在第12小节的低声部），这便体现了基本和弦的两种移位变体。

这个形成过程是否表现出什么调性痕迹呢？假如有的话，又是什么调性呢？旋律轮廓的几乎每一个细部都显然是无调性的；不过如果你的耳朵能把构思中的任何支柱音连结起来的话，基于旋律调性（"音高调性"）的形态也就浮现出来了，它们向着A音聚拢，以A为其目标。例如：A（第1小节）—#D（7）—♭A（11）—G（14）—A（15）；或者通过连结较低的旋律线：A（1）—E（4）—B（5）—G（9）—#F（10）—♮F（12）—♭E（14）—A（15）。换句话说，所有的旋律线都聚集到A上，只是采用了各不相同、各自独立的途径而已。

以下两例〔例15（d）与例15（e）〕摘自同一作品的二、三乐章。例15（d）引录的是一个快板的赋格主题，例15（e）则引录了第三乐章的开头；这段音乐是抒情的，如果允许借用一个不合时宜的字眼的话，这乐章几乎具有浪漫主义的特点。尽管两个例子在基调上和结构上都有别于第一乐章，它们依然均衡地以"调性——无调性"的脉络建立在同样的和弦构思的基础上。

正如前面已经指出过的，这就是最后这些例子所要说明的问题，即完全离开序列技术，音乐是可以在一种牢固的技术基础上发展的，即使是在古典结构被放弃之后。勋伯格把放弃变为彻底的无调性，他寻找可以代替被放弃的

约束的代用品是完全合情合理的。他认为已经从十二音技术中找到了这种代用品。但在另一种演革中，自德彪西以来的一些作曲家却朝着不同的方向去寻找解决的办法，从双调性以及旋律与和声构想空前接近于统一的现象开始，这些作曲家发展了一种高级调性和交错调性的状态，并由此逐步引伸出一种全新的结构概念：泛调性。

当然，在这篇论文里，无调性与泛调性实际上已按其历史渊源、技术构想和艺术志向被描述成为两种迥然不同的乐风。但如果这种演革按照最近发展的趋势继续下去的话，今后的若干年里，当形形色色的序列技术（十二音的和其它的）被应用于自由模式中并作为其组成部份时，便可能会成为某些未来的理论家探索序列技术的演革及其新功能的具体任务之一。

尽管原则上存在着那么一些根本的差异，音乐实践却是为了建立一种和平共处(rapprochement)的局面。大量来自截然不同的音乐领域的例子已经表明，近来，甚至截然不同的音乐模式也常常表现出一种共同的倾向：它们既有别于绝对的调性，也有别于绝对的无调性，力图创造出某种全新的第三概念。这里，泛调性的最高和最终的功能已明显可见：即成为我们时代的音乐趋向中名副其实的综合物。当然，就纯粹的形式而言，调性与无调性确已构成两种相反的、势不两立的原则。但正如前面所具体表现的，假如无调性只是名义上保持它的教条；假如调性发展成为更高级的状态，其中终止的循环已不再是作为嵌入表情的

框架，在这种调性状态里，众多的主音关系相互加强、相互中和、相互抵消，最后，它们的精神(不是技巧)将成为作曲的指导方向。这样，调性与无调性将会出人意料地相互渗透，而泛调性将成为名副其实的统一者。它可以把调性与无调性统一起来，在其最高表现形式中，甚至可把三者——调性、无调性和泛调性本身——结合成为一种有机的、自由的、带普遍性的式样。

总之，我们已可看到把现代风格——我们已注意到"风格"(style)这个多义术语在应用中常常包藏着的危险性——中最明显但又很少被人谈到的对立特性融合为综合体这样一种倾向的迹象（也许不只是迹象）。即这样的事实：一方面是，在历史上尚未发现一个时期曾经同时存在着这么多不同的、常常是对立的音乐语言，就像我们今天的音乐那样：扩大的调性、扩大的调式、多调性、无调性、十二音技术、新古典主义、新浪漫主义、实际上的风格、异国情调、机械音乐、电子音乐，等等。之所以把这些不能相比的类目有意地并列在这张清单上，是因为在最后的分析中，每一种倾向都包含有一定的美学、技术、甚至年代学的特征。另一方面，在这些千差万别之中，有一种共同的标准，一种统一的音响却始终贯穿着，这就是我们时代真正的音乐语言。

这里面可能同时包含有积极和消极的因素，但不必急于作出判断。要强调的只是，在共同的探索中竟产生出多得惊人的结果，各种派生的独特风格相继出现。首先是一

种十分流行的倾向，即作曲家热衷于用截然不同的技术去表达自己的作品，实际上是在不同的作品甚至同一首作品的不同部位里使用完全对立的音乐方言。其次是在发展的主要道路之间存在的某些特定的细小差别，例如，在结构形成中有一种特别的方法，尼古拉斯·斯罗尼姆斯基特地为它创造了一个术语，叫"泛自然音主义"(pandiatonicism)①。这术语专指由斯特拉文斯基及其他人使用过的一种结构原则，其中调性在纵向上起着支配作用，但没有相应的调性计划去指导横向的进行。

这种千差万别，把人们弄得不知所措；这难道不正是隐藏在庞杂的光怪陆离的表面背后，期求更肯定、更明确的音乐表达式样的征兆吗？

有一次，指挥家迪米特里·米特罗普洛斯②的一些关于十二音音乐的独到见解使一位来访者大为吃惊③。简单地说，米特尔保罗斯先生所期待的似乎是，一种富有拉威尔风味和感染力的十二音音乐的出现。

这种想法开始出现时，也许会被当作是企图回避无法解决的难题的一种可笑的谬论。但是，难道它不是以迷人的和故作天真的方法反映我们这个音乐时代最深切的向往

---

① 见斯罗尼姆斯基：《1900年以后的音乐》，《哈佛音乐辞典》也有所提及。

② 米特罗普洛斯(1896—1960)，希腊指挥家、钢琴家、作曲家。——译注

③ 见格勒特和纳布斯的《音乐创造者》中有关论述(纽约，1953年版)。

之一吗？难道我们每一个人不都是在梦想着我们时代中所有新奇、复杂和极端的特征仍然能够焕发出以往时代中那种也许较为简单但却更加明确的音乐结构所能焕发出来的美与人性吗？

美学的结语

一 浪漫主义与反浪漫主义

在《哈佛音乐词典》①里有一个重要的段落。其中开头有一个惊人的句子。这句子之所以惊人，是因为它提出一个如此主观的声明；像这样的声明，人们通常只能在一篇美学专论中见到，而不可能在像《哈佛音乐词典》这种注有资料来源的、既可靠又客观的著作中找到的。这句子写道："新音乐，简单地说，就是反浪漫主义的音乐。②"的

① 阿帕尔主编的《哈佛音乐词典》，哈佛大学出版社1953年版。

② 这个论断并非信口雌黄，其所表达的系统的美学观是可以用更多的引文来证实的。且不论词典里这个段落所提出的定义是否该由谁来负责，在他写出以下文字(注意其中的"措词")时，肯定是走得太远了："今日的演奏者中，最普遍的毛病莫过于对非浪漫主义的音乐，例如……贝多芬的音乐，作出高度富于表情的处理。"又进一步写道："鉴于上述倾向，对一个学生来说，似乎没有什么比起学会不用表情的演奏更为重要了。只有当学生学会了用最刻板的方法去演奏巴赫的《半音幻想曲》或贝多芬的《热情》之后，才有可能加进这些作品所适当需要的感情色彩变化。"这样的一些观点，充其量只能代表四分之一世纪以前某些美学信条的翻版，不只是过时了的，而且事实上，当初它们也只不过是狂热一时的理论公式而已，演奏队伍中从未有人遵循过。

确是那么简单！

这个声明不仅有待争论，它本来也是含糊不清的。首先，"新音乐"的广阔领域(不过这个术语是有其定义的)是不能解释成为受任何个别的美学动力所制约的。其次，如果有人试图把它当作一种美学类目，去分析音乐中的浪漫主义的实际涵义时，严肃的异议就会立即出现。因为诸如主观性、唯情论等等这么一些名词，按通常解释的涵义来看，只不过是一些同义重复的口号而已，它们本身就是成问题的。

如果说，有什么美学的音乐术语在永远辨证的演化过程中曾经不断被改变过，而且还在继续改变其涵义的话，这个术语就是"浪漫主义"。因此，按逻辑来说，反浪漫主义作为一个本身已经模糊的概念的对立面，便比模糊还要更模糊了。

要弄清哪怕是很少的一点儿复杂的事物，也应该回顾有关的历史事实。反浪漫主义这个术语，作为对曾经在某些音乐作品中泛滥一时的廉价感伤的反动，出现在十九、二十世纪之交的美学讨论中，无疑是有益的。这是针对当时形成多数的一些作曲家和评论家的，他们与新的风格进行战斗，断言新风格是干巴巴和缺乏感情的。对此，现代主义者们立即进行反击，他们不仅容许那种感情的缺乏，而且夸耀那种缺乏[1]。然而，在这种倾向——也许它本身

① 这里，浪漫主义当然是被作为纯粹的美学术语去理解的。但众所周知，这个术语有很强的年代学的涵义，就如它所涉及的许多19世纪

已被证明是完全有理的——继续中，不仅是感伤，甚至任何使一首音乐作品具有生命力的感情暗流最后也被宣布为禁忌。实际上，这个发展已经走得那么远，以至只要是采用什么相当于教条的东西，如果主张一首音乐作品应该具有一些个人的感染力以及让听众产生直接的印象的话，人们就会满有道理地怀疑它的艺术质量是低劣的。今天这已经是再清楚不过的了：直接的感染力并不总是能保证艺术的深度；但是请别忘记，缺乏感染力也同样是不能保证艺术的深度的。总之，公式化往往会从实际的争论中转移人们的注意力。

的确，故弄玄虚的个人感伤常常掩盖了，甚至加强了感情与思想的粗俗。相应地说，纯粹的结构主义和“客观性”则可能意味着艺术的非个性化。音乐的形式毕竟是没有生命的，除非超越出其本身的性质，才有可能成为人类抽象感情的组成部分。

反浪漫主义不仅已成为缺乏想象力和感情空洞的避难所，令人震惊的是，近年来，它自身的含义甚至被颠倒过来，于是，整个争论的荒唐性质也就突然明朗化了。因

的音乐一样，可从后期的贝多芬算起，直至瓦格纳、勃拉姆斯，甚至布鲁克纳和马勒。就其美学上的意义来说，这个争论后来被曲解成为主观的感情的和非结构的音乐与客观的、非感情的和结构的音乐之间的抗争。但这种表面上看来是真实的差别，几乎是没有事实根据的。伟大的音乐，或者干脆说是浪漫主义作家如舒曼、肖邦、瓦格纳、勃拉姆斯等人的音乐，都是深深植根于结构的，而大部分反浪漫主义一类的现代作品，例如在某些所谓机械音乐的作品里，倒是把结构减小到最低限度。

为，原先那种回避感情的倾向已令人惊异地变成唯情论，真实的看法已打上个人的印记。主观的、实际上被夸大了的感情已蔓延到事先制订出来的结构和音序中。于是，在电子音乐的实验中出现了超浪漫主义的大爆发，其中充斥着感伤的音响。

看来似乎自相矛盾，但这种发展并不是不合乎逻辑的。因为在无调性中，反浪漫主义对于没有明确目标而又不愿尾随泛调性的作曲家来说，确是一个再合适不过的庇护所。不久，在现实的音乐中已造成许多弊端的浪漫主义又从理论上卷土重来。这并不意味着像这样一个术语将要重新被启用。新的口号总是会出现的，它们可能会装扮成大不相同，甚至相反的美学目标。这样一种矫饰，似乎由于音乐方言和音乐表达手段同时发生的惊人变化而越发带有欺骗性。较之浪漫主义，新口号背后的动力也并没有什么新鲜内容，因为在艺术中只有为数不多的基本类目——一些不断消失又不断重现的类目。在最后的分析中，像浪漫主义与反浪漫主义，主观性与客观性等等所有这些美学上的对立面。只是作为术语才具有对立的意义，它们的含义是随着每一个新的浪潮而变化着的。最后，如果不是伪装的话，它们充其量也只不过是美学的表达工具，因为最终的对立面只有：生动性与枯燥性。实际上，这些现象的最高艺术真实性就存在于所有这些倾向反来复去这一事实之中。真正富有创造性的天才采用了它们，在他的推动之下，它们就可以指导整整一代的创作过程；同时，他自己的

作品里也就植入了最终将要推翻它们的种子。浪漫主义与反浪漫主义这两个营垒常常坚持自己一方是唯一正确的。然而，当音乐成为胜利者时，他们双方将两败俱伤。

二 时代造艺术与术艺造时代

在这本书里，我们试图简要地勾画出一个迄今尚未被列入理论研究课题的新的作曲概念的轮廓。但毫无疑问，今天的许多作曲家一定已经意识到它的存在，或者至少是本能地应用过它。我们选择泛调性来作为这个新倾向的专用术语，以表示它从根本上独立于通常被认为是发展中唯一可能的无调性与调性。根据我们的演绎，无调性与泛调性分别代表截然相异的原则，而泛调性又被认为是最终会作为容量更大、更为持久的概念而出现的一种趋势，我们还是注意到，不把无调性说成是一种无足轻重的或缺乏艺术性的动向。因为无调性的发展不仅为泛调性铺平道路，最终甚至会成为泛调性的组成部分，尽管它可能在这个过程中会失去它自身的某些特质。这不仅涉及到无调性所特有的原则，也涉及到它的所有技术成份：它的和声与旋律的因素，它的节奏特点甚至美学上的相应思潮——反浪漫主义。它构成我们的音乐时代中迷人的经历之一去证明这个发展；由此，一个作曲概念为另一作曲概念提供许多它的技术原料，并在这个过程中改变它的性质和方向。爱动脑筋的读者有理由提出质问：这些惊人的事件是否与我们时代的精神结构的总变化相适应呢？

过去数十年已形成这么一种倾向，即不把各种艺术的发展看成是与总的发展无关的孤立的现象，而是看成精神与社会事件中更宽广的趋势——人类历史正是通过这种趋势而得以表明——的一个组成部分。尤其是音乐，因为它的表现手段是唯一能自由地与客观和外界的事件相联系的；虽然它能对人的精神产生强大的感染力，却长期以来一直被当作一个几乎是孤立的领域，其美学上的要求和结构手段的条件都被认为应遵循其自身的规律，而这些规律又似乎与任何非音乐的经历无关。今天，这种观点已彻底改变，一些有启发性的研究已在告诫我们应该认清音乐——常常甚至达到最微妙的细小差别的程度——是如何受它的时代所影响的。

如果说，这种时代对于艺术的影响今天已成为普遍被承认的事实，另外还有一股力量的暗流却不大为人们所注意，虽然它在历史形成中所产生的影响也是同样深远的。这股暗流就是艺术影响着它的时代。

白天发生的事情在梦里重新浮现是我们所熟悉的一种经历。但梦境会不会也反过来变成现实呢？如果会的话，最终的现实又在哪里呢？

我们的时代是一个非凡的时代，在人类几千年的文明史中，从未有过一个时期如此充满着希望而又如此充满着凶兆。当然，如果我们清醒地回顾一下历史，我们就会承认，世界常常是因为骚乱和各式各样的大变动而被分裂着的。而今天，这种局面已达到顶峰，人类确已面临灭绝的

威胁。虽然这是总的形势，大多数人民却仍然用忧虑与迷惑的眼光，面对一个他们共同创造的世界，渴望从中得到各自的幸福。

是什么原因造成这种毁灭性力量的泛滥呢？

有眼力的观察者不会忽视这样的事实，即我们行为无节制的现状以及固有社会准则的消灭。这在几十年前便已在特定的领域——艺术——里被预言过了。那时，艺术家中的少数人曾认真地对待过这预言，他们已考虑到艺术与现实世界中的恐怖手段之间的任何联系。如果说屠杀与欺诈，精神错乱与死亡都成为主要的动力的话，那么，题材和艺术创造的精神便都是从这里面孕育出来的，因为人们认为，人类精神中最引人关注和最深刻的问题都扎根在这里。反常与犯罪，或者无节制的放荡，只要它们仅仅在艺术的梦境中实现，难道它们能伤害任何人吗？

生活很快便无情地为我们作出肯定的答案；人们头脑内部固有的罪恶最终不得不变成为外部的现实。从我们时代最有鼓动力、最直率的思想家之一刘易斯·芒福德的著作里①。我们可找到大量这一类可怕的事实。

因此，我们看到不少人正在从这种恐怖状况中寻找解脱，他们把现代艺术作为一个整体加以抛弃，实际上是企图把道德的甚至法律的禁令强加在它的身上，这是不足为奇的。

① 见芒福德的著作《以明智的名义》中“艺术的复兴”和“艺术与政治中的不合理因素”等章（1954年纽约版）。

不过，问题并不那么简单。这样一种企图返回到维多利亚时代[①]的愿望，在艺术上是不可取的，实际上这会提高缺乏创造性和平庸的艺术的地位，是绝对办不到的。企图让历史车轮倒转的事是常有的，但从来也不曾实现过。

其实，我们所需要的并不是走回头路，而是对艺术的本质及目的，它的材料及其与生活的关系等等作更加深入的了解。只要我们无法改变我们的梦境，我们就无法改变现实。

象牙之塔

今天，当梦境突然变成现实，而现实又夺走了甚至在梦境中被歪曲过的最后仅存的一点儿魅力的时候，艺术家们意识到更多的恐怖是无益的，有时便试图退回到一条极端狭窄的小胡同里，一头扎进反动的现代主义；在那里，类似科学的抱负代替了创作的动力，局外人是无法进入他那个光秃秃的庇护所的。

当奉行者们被告诫，如果现代音乐朝着目前的路子继续走下去的话，便会发现自己被驱赶进一座象牙之塔的时候，号称为先锋派的美学家立即奋起应战。他们宣称，现代音乐家不仅应该认识到进入这座象牙之塔是他的运气，还应该为它而奋战并享有它。他们这种把艺术与生活分隔开来的见解实际上证实了一种未来时代的强烈催化剂，通过它，人类的发展将不可思议地进入一种更高的、未知的

① 维多利亚时代(1837—1901)，指陈腐伪善的道德标准和华丽藻饰的文艺风格。——译注

存在。在音乐艺术的最高成就中，例如在许多巴赫的作品和贝多芬的晚期作品中，按照那种见解，这种情况已经提前发生了。

在某种意义上，这种看法几乎可以理解为，是对于另一种认为真正的艺术必须对每个人都能产生直接的感染力、群众是艺术价值的最终鉴定者的相反论点的反动。但遗憾的是，这种信念也同样是成问题的，至少是过于简单化。之所以成问题，是因为它还没有提出比之象牙之塔更具说服力的理论。包藏着各时代某些真正的伟大艺术品的这个象牙之塔，并不是艺术家自己找来的，而是由外部世界强加于他的。艺术家从中忍受着极度痛苦的孤立。有时，他可能受到内在需要的驱使，去创造那被谴责为象牙之塔的形象；但这种创造背后的动力，却总是想推毁这座塔，以证明他所受到的不公平判决。
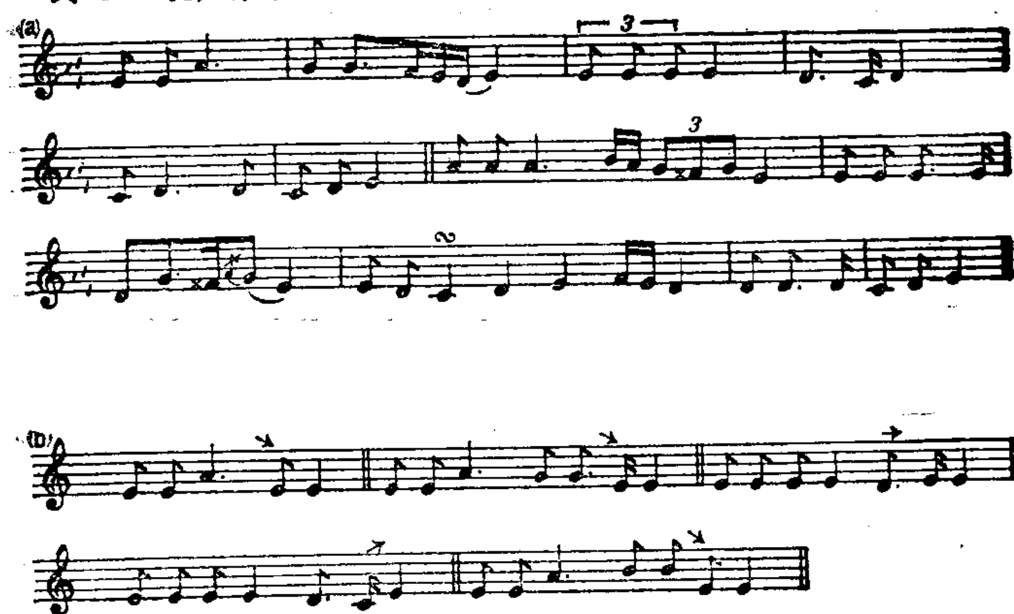
最后，让我们回到正题上来，回到它特定的范围中来。在我们这个时代里对传统音乐观念的一片嘲弄声中，原先在音响领域里似乎是稳如磐石和无懈可击的每一件事物无不发生了动摇。曾被认为是永远正确的现象不仅被怀疑，甚至被宣告无效：例如主题构思，主音的粘合性，节奏的匀称性，以及对语：协和与不协和。在某种意义上，这种废黜可能对这些现象本身的进一步发展来说是因祸得福，因为这将有利于防止它们的僵化。然而，就像昼夜循环一样地确实无疑，当它们在新的轮回中重新出现时，其外观、形式和技术作用也许已被改变，但它们最深处的本质

和意图却没有变。正在发展中的泛调性就是它们再生的征兆。至于不协和，那是音乐中最奇妙、最基本的一种表达手段，凭靠它，多少世纪以来的音乐创作才得以蓬勃发展并将继续繁荣兴旺，其重要性和程度也在不断地增长着。不过，它的真正的存在仅仅是由于它是从协和中被分离出来这样一个事实，因而按更高的和声概念，它也是协和的组成部分；其实，音乐与生活本身都象征性地表现了这种关系。
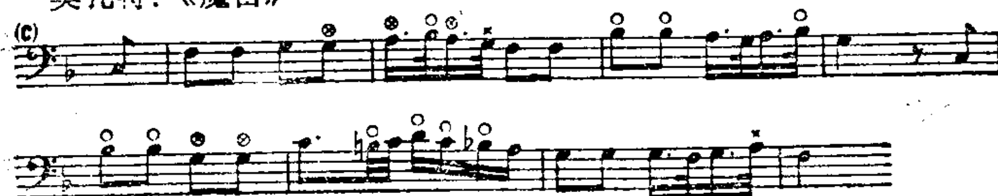
谱例及有关说明

旋 律 调 性

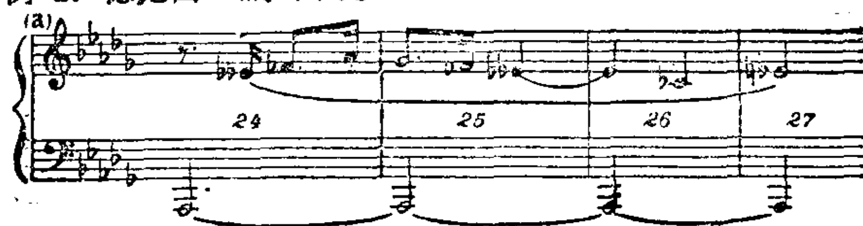
例 1 《犹太家歌》
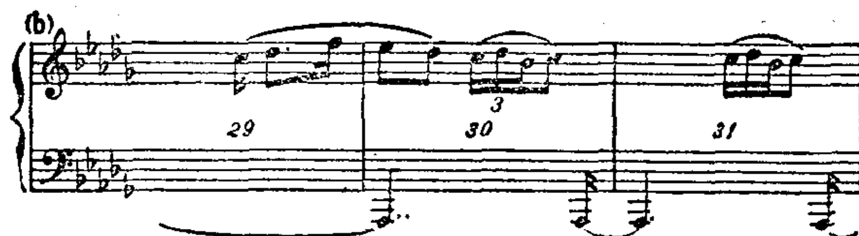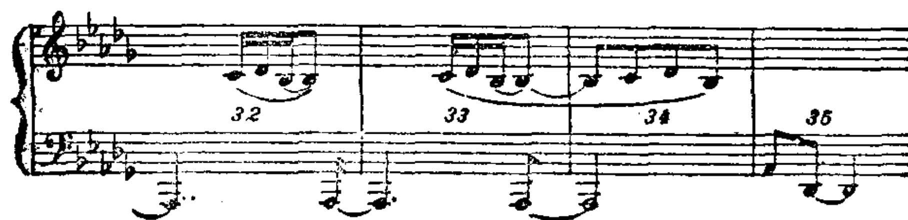


莫扎特：《魔笛》
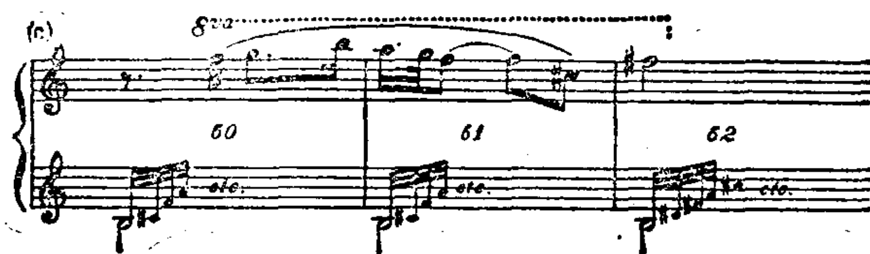


例 2：德彪西《水中倒影》









(d)

54 55 66

etc. etc. etc.

(e)

3 3 57 58 3 59 60

etc.
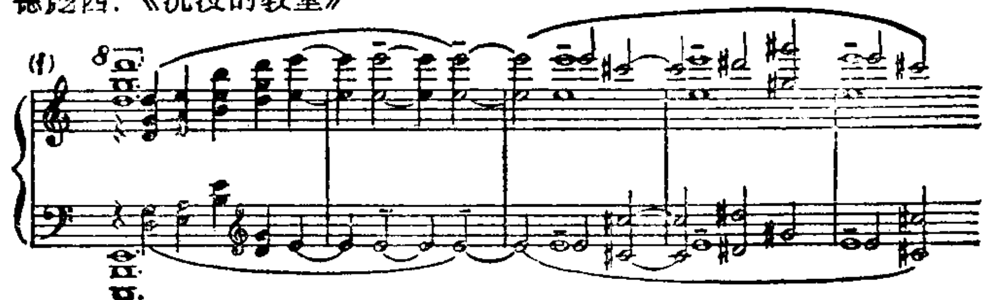
61 3 62 63 64

65 3 66 67 3 68

8va 8va 8va
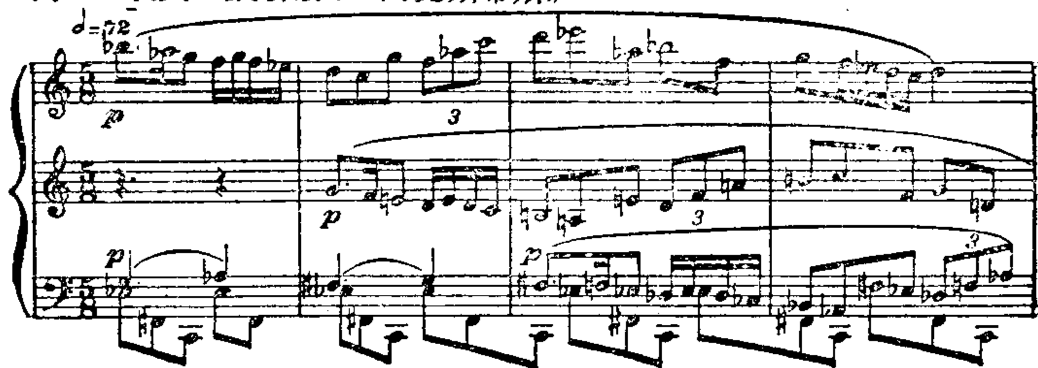
69 70 3 3 71 72

德彪西：《沉没的教堂》
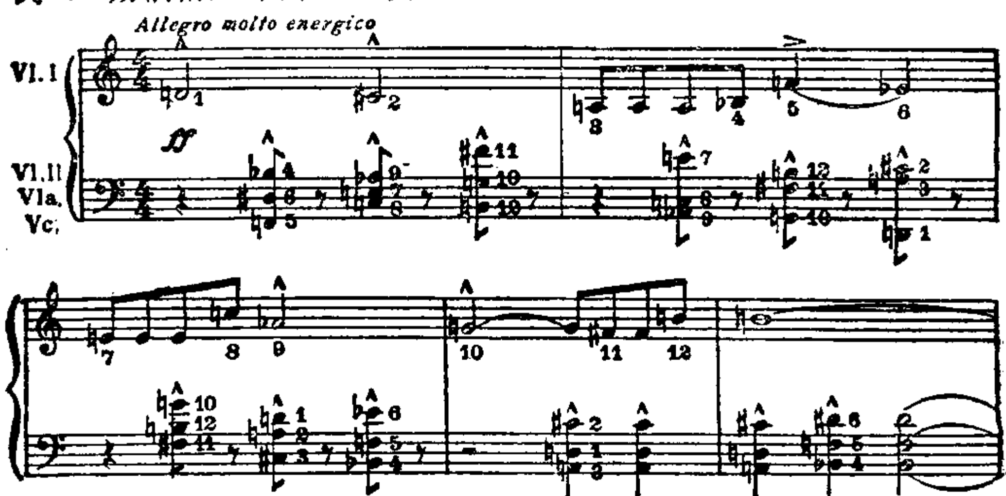


形成中的调性复杂化

例 3 埃贡·威勒兹：《阿克斯蒂斯》



勋伯格的十二音技术

例 4 勋伯格：《弦乐四重奏》No.4



移位音序（倒影）

逆行音序（原高度）

以上例子，可看出音序已遍布于各个组合中。其中第三小节的第二个和弦，音的排列应为１ ３ ２而不是１ ２ ３。

阿尔班·贝尔格的十二音技术

例 5：贝尔格《小提琴协奏曲》

(a)

(b)

(c)

(d) 圣咏旋律

圣咏合唱

以上例子均摘自贝尔格最后一部作品《小提琴协奏曲》。这首协奏曲，且不论它的艺术价值如何，从某种意义来说，它是现代音乐发展中的一部历史性文献。该曲作于1935年，那是十二音时代的较早期，但其中已有不少地方开始体现了对勋伯格所制定的规则的放宽。实际上的十二音技术在很大程度上已被放弃，但其精神却被保持下来，通过应用上的各种新的变体和较自由的方法，甚至可以说是被丰富了。

例5(a)是构成作品基本结构形态的十二音序列。例5(b)是协奏曲的开始片断。正如各音标明的数字所表示的，这段音示并非来自序列。甚至在十二音周期结束之前已有数处被重用了：例如，第一小节的G(1)在第二小节再次出现；第二小节的A(5)在第三小节又再次出现，等等。这样，序列作为结构的指令，那是不可能的。十二音的概念仅仅由于在开始数小节内使用遍半音阶中所有的音——包括第四小节的#G(8)——才保持下来的。但重要的是，从动机的角度来看，整个结构的设计是那样富于逻辑性和匀称性。

这种情况持续到第11小节〔例5(c)的开头〕才改由真正的十二音技术所支配——至少暂时是这样。这里，序列已一目了然，从低音部的G(1)开始，接以上方和弦的♭B(2)和D(3)，然后又是低音的#F(4)，等等。可以看出，这些和弦公然按照泛音和声构成。然后，在该例的第5小节，实际的序列听起来像是一个主题，由独奏小提琴

奏出。数小节之后(谱例略)，小提琴又奏出这个序列的倒影形式。

最后一例〔例 5 (d)〕摘录了该作品常被提到的一个段落，那里插入一段巴赫的圣咏旋律。这个圣咏旋律由独奏小提琴演奏，伴随着中提琴的线条，而这个中提琴线条的开始处，本身也取自圣咏的旋律。作为第二对位声部，我们可以从低音部听到由对比的大管奏出移位的序列。圣咏旋律的头四个音与序列的最后四个音相一致，而在该例的第 6 小节，大管奏出部分序列的倒影。除此之外，这个构思再也没有依附那个序列或其镜象形式了。实际上甚至不是按照十二音的脉络写成的。

但我们可在这里看到一种清楚的意图，即把无调性和调性的概念融合进一个整体。从作曲家引进圣咏旋律时采用的♭B大调调号，便可看出他是如何强调这一意图的。他把这调号记在括号内，后来，在完整的和弦出现之前（该例末小节）又插入同样的调号，这时干脆省去括号。

当然，这种类型的结构不能等同于本书另一部分所描述的泛调性。那种式样所持有的特征，即多种对比调性之间那种复杂的内部关系和互相贯穿，并未被包括在贝尔格的结构概念之中。然而，一个调性的与无调性的因素的综合体，既是十二音的，又是自由体的结构，已被清楚地建立在以上例子和同一作品的许多其它段落之中。这种倾向在许多今日的作品中仍然明显地继续出现，并有加无已，虽然它们的作者从“名义上”仍打的是十二音的招牌。

两种不同类型的结构

一、贝拉·巴托克

例 6　巴托克:《弦乐、打击乐与钢片琴的音乐》

Timp.
Xylo.
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

p *pp* *mf*

Timp.
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

Timp.
Xylo.
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

mf

二、安乐·威伯恩

例 7　威伯恩:《五乐章的弦乐四重奏》

(a)

(b)

pp

(c)

pizz. ff pizz. ff arco ff arco ff sfff s. pont. sff fff s. pont. sff fff pizz. ff

sfff sf sf sf p sf sf p f p p pp pp ppp pizz. pp ppp pizz. pp pp ppp arco s. pont. pp ppp pp

ppp pizz. ppp ppp ppp ppp pizz. ppp

斯特拉文斯基的节奏型

例 8 斯特拉文斯基：《士兵的故事》

亨德米特的复合节奏

例 9　亨德米特:《钢琴协奏曲》

(a)

Oboe
Horn
Clarinet

pp

Bassoon
Trombone

Piano

pp

p

etc.

(b)

Oboe
Horn
Clarinet
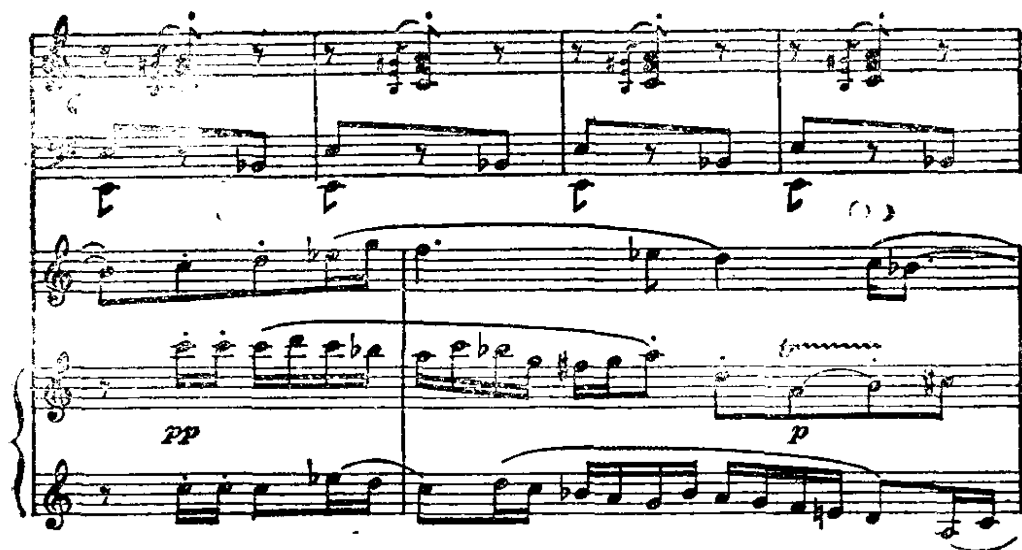
pp

Trombone
Bassoon

Trumpet

p

Piano
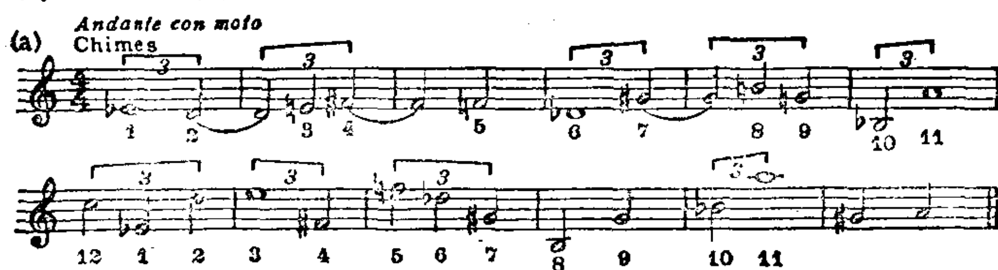


此例选自亨德米特的《钢琴和十二件独奏乐器的协奏曲》(室内乐第2号)，作于1924年。这虽然是真正的复合节奏，亨德米特却巧妙地处理成为使演奏者并没有感到太多的困难。尤其是例9(a)，指挥可在给钢琴演奏者示意之后，轻松自如地把握住乐队，让钢琴演奏者凭他自己的音乐感去调节他那$\frac{4}{4}$拍子节奏与乐队的$\frac{3}{8}$拍子之间有规律的关系。

在例9(b)的变体中，随着小号加入钢琴的$\frac{4}{4}$拍子节奏，情况显得较为复杂。但即使在这里稍加排练即可恢复平衡，只要所有演奏者都能清楚地感觉到作为基础的八分音符拍子，它是两种对比运动的共同节拍单位。

查利斯·艾夫斯

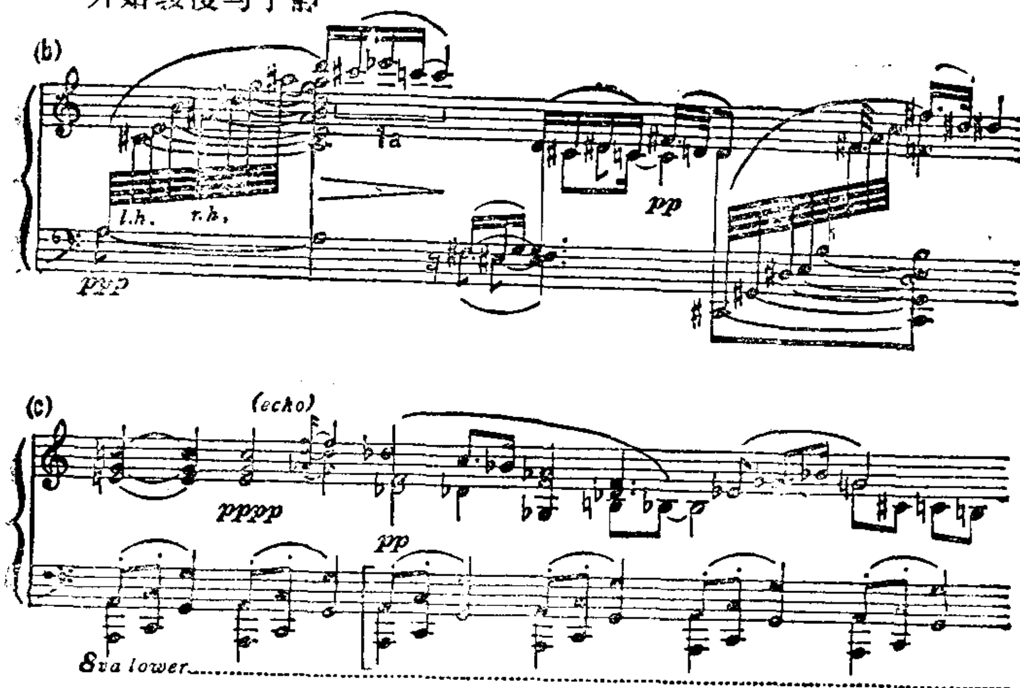
例10竟在十二音循环的应用上引起过一场小小的轰动。艾夫斯于1915年(比勋伯格类似的实践几乎早10年)在

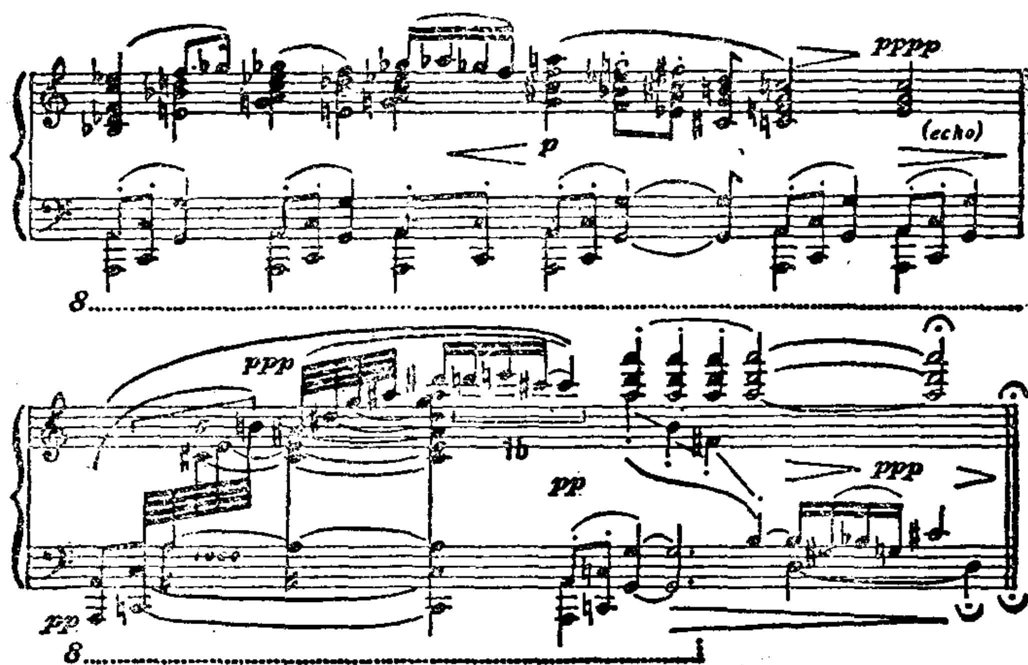
例 10：艾夫斯：《音路》No.3



他的一首作品中以清楚的十二音主题开始，而且在随后的段落中，他又几乎是用勋伯格的方法重复这十二个音：即原原本本地保持该序列的音，只是改变节奏和拍子位置而已。在重复时，仅第十二音(C)由另一音所代替。作为这个十二音旋律的其它对位声部则没有坚持这个音序(见原谱)。

艾夫斯《"康科德"奏鸣曲》
开始缓慢与宁静





因为在本书正文中很少有机会论及艾夫斯内许多新奇的概念，这里拟补充几点意见。当然，以上所举的简短例子是远远不足以表示他那范围广泛的调色板的；即使补充更多更长的例子，也不足以表明从他创作中所散发出来的、内在的艺术基调的，因为艾夫斯是音乐艺术史上为数不多的革新者之一。

在艺术上，经受过若干年孤立以及作品被冷落之后，直至1954年艾夫斯逝世(80岁)之后，才开始引起人们对他的注意①。但他的成就的真正价值及其对未来的影响则远未被人们充分了解。从发展的意义来看，这一成就最好是通过与同时代的其它作曲家相比较来表明。例如，勋伯格及其追随者的复调，虽然很可能超过以前那些与和声观念

① 有关艾夫斯的权威性材料可见亨利与西德尼·考威尔的全面的论著《查理斯·艾夫斯》，牛津大学出版社1955年版。

与组织形态相关联的构成方法，但仍然属于个体线条（即使是多样化的、旋律上独立的线条）的复调。斯特拉文斯基的复调织体也没有例外，尽管在节奏和色彩上，其效果是富于变化的，但仍离不开古典的模子。而艾夫斯却有史以来第一次在他的许多作品中建立或试图建立一种“群体复调”(group polyphony)，这种复调的要素不是线条，而是一些地道的音乐实体，这些实体自身内部已具有和声与对位的活力。

其实，他的式样中的几乎所有其他特征：他那经常被提到的复合节奏(polyrhythm)，他那完全自由的句法和组合法，甚至他那常用的、明显不过的调性因素与无调性因素的混合法，有时甚至包括他那特有的记谱法等等，常常只是他的群体复调概念的产物。给人印象特别深刻的是，观察这种群体复调的概念是怎样常常成为艾夫斯作品的结构基础的，不仅体现在他的大型结构如《第四交响曲》中，也体现在他那些最简单、最通俗的作品如管弦乐曲《没有回答的问题》里。这里弦乐、木管与独奏小号构成三个完全歧异的群体，象征着人类古老的问题和人世间喧闹的回答，竟然被锻造进一个完整的单位中。的确，在这样一种设计中，艾夫斯新近的一些仿造者所遇到的主要难题是，弄不太清楚这种歧异的群体是否可能统一到一个艺术结构中。在加布里埃利(Gabrieli)的双重合唱时代也不曾面临过这种困难。因为群体的复杂性从某种意义来说，只是一种外部特征，所有群体仍然是在一个共同的“旋律——和声”或准和

声的背景之下进行的。但在现代音乐中，就如艾夫斯所设想的，群体的独立性和多样性更趋于深化。而这种多样性只能——常体现在艾夫斯的作品中——通过本书广为介绍的那些“高级调性”的错综关系去取得和谐统一。当然，艾夫斯在他的部分作品中也只是一个试验者。在试图实现这些愿望的过程中，有时他的实验由于急于求成反而半途而废。然而，在另外的时候，他的才华又使他远远超出单纯的实验，并使他成为一位名副其实的新的音乐妙趣的创造者。因而，比起另外一些从技术意义来说也许已接近于成功的人来，他所取得的成就还要大得多。

皮埃尔·布列兹的无主题序列结构

例 11 布列兹:《奏鸣曲》第一号

例 12：布里顿：《卢克丽霞的受辱》

ppp sempre

Ped. sempre

etc.

Chorus *ppp*

Since time com-menc'd or life be-

3

-gan Great love

3

etc.

with worn words and these brief notes we

cresc.

try to har - ness song

艾伦·科普兰

例 13 科普兰：《第三交响曲》

(a) *Allegro molto*

Horns Tpt.Str. Timp. Trom. Tuba Tpt.

⑩ ⑪ ⑫ Perc. ⑬ sf Timp. ff

(b)

8va

Picc.

mp secco

8va

(c)

Horn etc.

Vla.

mf

p

安德略·约里维特

例 14. 约里维特:《钢琴协奏曲》

(a) Allegro deciso

♩= 144

Piano

ff sff mf

Vlns.

marc.

Tpt.

ff

Str. Flag.

3

Orchestra

ff

Vc.
B. D

pp

a

Trom. *ff* etc

sff *sff* *ff*

Percussion

Piano

8va

(b)

Oboe *mf*

Piano

p

(c)

Piano

Orchestra

f

sf

a1

f

p

33

(d)

I

II

III

IV

V

pizz.

3

3

f

34

fp ff f

arco

horns

f

鲁道夫•雷蒂

例 15 雷蒂：《死人为活人致哀》

(a) Adagio (♩= 52)

I

mf pp mf pp (simile)

L.H.

8va bassa

R.H. f (bell-like)

8va bassa

II

8

dim. molto -

8

III

mp

pp

poco f

dimin.

雷蒂：管弦乐曲《三个寓言》

(b)

Cymb.

ppp

♩. = 80

etc.

Cl.

Fl. Picc.

Harp, Celesta, Piano, Bells

f

Strings

ppp ① ② ③ *pp* ④ ⑤ ⑥ ⑦

2/4 3/4 8va 2/4 3/4 Cymb. tr

pp sempre

⑧ ⑨ ⑩ ⑪ ⑫ ⑬ ⑭ ⑮

sf

(c) 基本和弦 转位 扩大 变体

(向上) (向下)

etc.

(d) ♩: 84

Tpt. a 3

f

(e) ♪: 64

Fl Cl.

tr

pp

Vl. I

pp espr.

Vl. II

3